



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

Proyecto de Innovación y Mejora de la Calidad Docente

Convocatoria 2014

Nº de proyecto: 28

Título del proyecto: Base de datos digital de Iconografía Medieval (V parte)

Nombre del responsable del proyecto: Irene González Hernando

Centro: Facultad de Geografía e Historia

Departamento: Historia del Arte I (Medieval)

1. Objetivos propuestos en la presentación del proyecto

Los objetivos que nos propusimos en la memoria del proyecto “Base de Datos Digital de Iconografía Medieval (V Parte)”, nº de referencia 28, desarrollado en el año 2014, fueron los que se enumeran a continuación:

1. Aumentar el corpus de entradas referidas al repertorio iconográfico medieval.
2. Revisar y actualizar los materiales ya existentes, desarrollados en los cursos 2009-2010, 2010-2011, 2011-2012 y 2013 y disponibles en:
<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval>
3. Consolidar y aumentar la presencia de los contenidos generados por los proyectos anteriores en el Campus Virtual.
4. Publicar, en formato de artículo de revista, aquellos contenidos del proyecto que resultasen de mayor interés.
5. Dar a conocer los resultados del proyecto de innovación entre el alumnado.
6. Conseguir que el alumno se familiarizase con las nuevas tecnologías y supiese utilizarlas con rigor científico.
7. Emplear la base de datos en las actividades docentes del año 2014, tanto las teóricas como las prácticas.
8. Favorecer la consecución de las buenas prácticas docentes, consiguiendo que el profesorado se implicase en el desarrollo de contenidos de calidad y los pusiese a disposición de la comunidad académica.
9. Contribuir a la formación continua del profesorado.
10. Facilitar que profesores no especialistas en iconografía medieval pudiesen aproximarse a esta disciplina e introducir una mayor transversalidad en su actividad docente.
11. Celebrar un seminario para difundir los resultados del proyecto entre alumnos y profesores.

2. Objetivos alcanzados

En vista de los objetivos propuestos en la solicitud de marzo 2014, consideramos que éstos se han alcanzado, puesto que:

1. Se ha consolidado y mejorado la *Base de Datos Digital de Iconografía Medieval*, creando 18 nuevas entradas que recogen la diversidad y complejidad temática de las artes medievales, de modo que las hay referidas al relato bíblico (Job, el trono de Salomón), a la hagiografía (Santa Catalina de Siena, San Juan Bautista, Santa Apolonia, la Virgen de Misericordia), al discurso científico (los herbarios, los esquemas anatómicos), al mundo animal (el centauro, el erizo, el gato, el unicornio cristiano, el ave de Oriente, la grulla, la pantera), a la escatología (los *transi tombs*) y al repertorio islámico (el unicornio islámico, el senmurv).
2. Se han revisado y actualizado los materiales ya existentes, desarrollados en los cursos precedentes (2009-2010, 2010-2011, 2011-2012 y 2013). Los materiales que han sido objeto de una revisión más exhaustiva han sido aquellos que iban a ser publicados en la “Revista Digital de Iconografía Medieval” en los números 11 (junio 2014) y 12 (diciembre 2014), en total 10 artículos, que han sido los siguientes: las arpías, el combate de animales en el arte islámico, la danza macabra, la dedicación de manuscritos en la miniatura, el sacrificio de Isaac, san Pedro mártir de Verona, la Anunciación, el Libro de la Vida, la lucha de caballeros en el Románico, y el Roman de Renard.
3. Se ha revisado y actualizado el espacio <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval> en que constan todos los contenidos generados gracias al proyecto. Asimismo se ha incluido el enlace al proyecto en la plataforma de Campus Virtual, en todas y cada una de las asignaturas impartidas y virtualizadas por los miembros del equipo, lo que ha proporcionado la posibilidad de abrir foros de debate, recibir correos con sugerencias de materiales, e informar de las últimas actualizaciones.
4. Se han publicado, a modo de revista semestral, parte de los contenidos del proyecto. La publicación desarrollada a tal fin es la “Revista Digital de Iconografía Medieval”, con e- ISSN 2254-853X. Es de descarga gratuita a través de la dirección URL <https://ucm.es/bdiconografiamedieval/rdim>. Tiene también una tirada corta en papel, cuyo ISSN es 2254-7312 y nº depósito legal es el M-25126-2012. La financiación de la versión en papel había sido hasta 2013 costeadada gracias a la dotación económica del PIMCD. Sin embargo, el último número realizado, el nº 12 (diciembre 2014), está pendiente de edición impresa por no contar este año con financiación del PIMCD. No obstante, la edición digital está disponible desde diciembre en la web. Además se ha conseguido una buena difusión nacional e internacional de dicha revista, habiendo sido ya incluida en las bases de datos y directorios Dialnet, DOAJ, e-revistas, Latindex, ISOC, MIAR, Rebiun y Regesta Imperii.
5. Se ha incluido la base de datos en la planificación de las actividades docentes, teóricas y prácticas, tanto del segundo semestre del curso 2013-2014, como del primer semestre del curso 2014-2015. Por una parte, el proyecto ha formado parte del elenco de materiales complementarios facilitado al alumno para preparar las diversas asignaturas impartidas por los profesores que integran este proyecto y que pertenecen a las titulaciones de Arte, Historia, Filología, Música y Turismo. Además en algunas de las prácticas llevadas a cabo se ha propuesto a los alumnos la utilización de los materiales del proyecto.
6. Se ha organizado un *II Seminario del PIMCD* el día 10 de diciembre 2014 con el título “La Edad Media en imágenes: complejidad y riqueza del repertorio iconográfico”. En él han intervenido 10 de los 13 miembros del grupo, presentando algunas de sus aportaciones más recientes al proyecto, que a su vez son temas

poco conocidos del repertorio iconográfico medieval y por tanto de un gran interés para la comunidad académica. El *II Seminario* ha tenido una excelente acogida entre el alumnado y el profesorado, habiendo completado el aforo del aula en que se celebró el evento (la B36 de la Facultad de Geografía e Historia, UCM) con capacidad para más de 150 alumnos.

7. Se han dado a conocer los resultados del proyecto de innovación entre el alumnado nacional e internacional, se ha contribuido a la formación continua del profesorado y se ha facilitado que profesores no especialistas en iconografía medieval pudiesen aproximarse a esta disciplina, todo ello gracias a la ubicación de los materiales creados en la dirección URL <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval>.
8. Se ha favorecido la difusión de las buenas prácticas docentes, consiguiendo que el profesorado se implicase en el desarrollo de contenidos de calidad.

3. Metodología empleada en el proyecto

La metodología empleada en el proyecto es la que se propuso en la solicitud de marzo de 2014. Así pues, las 18 nuevas entradas de 2014 se han realizado desde la perspectiva del método iconográfico, para el que hay una extensa bibliografía, entre la que se pueden citar los siguientes títulos: AZCÁRATE LUXÁN, M. (1985), "Contribución metodológica al análisis iconográfico del arte sagrado", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 61, pp. 213-230; BIALOSTOCKI, J. (1973), "Iconography", en WIENET, Ph.P., *Dictionary of the History of Ideas*, New York, vol. II, pp. 524-541; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M.A. (1995), *Introducción al método iconográfico*, La Coruña; FERNÁNDEZ ARENAS, J. (1982), *Teoría y Metodología de la Historia del arte*, Barcelona, pp. 128-133; GARCÍA MAHIQUES, Rafael (2008), *Iconografía e iconología*, Madrid; GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M. (1990), *Método iconográfico*, Vitoria; HATT, M. y KLONK, C. (2006), *Art History. A Critical Introduction to Its Methods*, Manchester, pp. 96-119; KATO, T. (1995), *Crossing the Border: the Current Significance of Warburg's Iconology. An Unpublished Preprint for the XIIIth Congress of Aesthetics in Lahti*, Finlandia; MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. (1989), "Iconografía e iconología como métodos de la historia del arte", *Cuadernos de arte e iconografía*, vol. II, nº 3, pp. 1- 13; MORALEJO, S. (2004), *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid; PANOFISKY, E. (1939), "Introduction", *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, pp. 3-31; PANOFISKY, E. (1955), "Iconography and Iconology: an Introduction to the Study of Renaissance Art", *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*, New York, pp. 51-82; RODRÍGUEZ LÓPEZ, I. (2005), *Introducción general a los estudios iconográficos y su metodología*, E-excelence, www.liceus.com; SEBASTIÁN, S. (1994), *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, liturgia e iconografía*, Madrid; VAN STRATEN, R. (1994), *An Introduction to Iconography*, Reading (UK).

Asimismo se han editado dos números de la Revista Digital de Iconografía Medieval. En relación a la revista, la metodología empleada para la elaboración de los números relativos a 2014 ha sido la misma que en números anteriores, aunque tratando de implementar mejoras de calidad que nos permitiesen ofrecer textos más acabados y revisados. Así, una mejora ha sido la inclusión de la licencia *Creative Commons* que explica a los lectores de la revista el correcto uso y citado de los materiales consultados. Además, los artículos han seguido siendo sometidos a revisión por pares ciegos, incorporando especialistas externos al equipo que compone este proyecto. Por otra parte, se ha reforzado la apertura de la revista a autores externos, de modo que en el número 12 (diciembre 2014) se ha contado con la colaboración de Susana Navarro Agustí, especialista en arte eslavo y bizantino; así como con Ana Cristina Sousa y Lúcia Maria Rosas, especialistas en escultura portuguesa bajomedieval. Por último, se han reestructurado las funciones de los responsables de la revista, para hacer más ágil y efectiva la edición de la misma. Así pues, los miembros del consejo de redacción han distribuido sus funciones, distinguiendo básicamente tres tipos de tareas: seguimiento o pilotaje de artículos, maquetación, e inclusión de la revista en base de datos nacionales e internacionales. En cuanto al consejo asesor, éste se ha ampliado con un miembro más perteneciente a la UCM y al museo del Prado, lo que ha permitido reforzar lazos con instituciones externas a nuestra universidad.

4. Recursos humanos

Para desarrollar este proyecto se ha contado con un total de 13 personas, de ellas siete docentes y cinco investigadores predoctorales del Dpto. de Historia del Arte I (Medieval) de la UCM. Por orden alfabético son los siguientes: Matilde Azcárate Luxán (prof. titular), Helena Carvajal González (prof. asociada), Francisco de Asís García García (investigador predoctoral), Irene González Hernando (prof. ayudante doctor), Herbert González Zymla (profesor asociado), Azucena Hernández Pérez (investigadora predoctoral, cuya incorporación se ha efectuado en diciembre 2014), Ana Hernández Ferreirós (investigadora predoctoral), Diana Lucía Gómez-Chacón (investigadora predoctoral), Santiago Manzarbeitia Valle (prof. titular), Diana Olivares Martínez (investigadora predoctoral), Laura Rodríguez Peinado (prof. titular), y Noelia Silva Santa-Cruz (prof. asociada). Además se ha contado con la colaboración de Mónica Ann Walker Vadillo, prof. ayudante doctor de la Universidad de Louisville, doctora por la UCM y colaboradora honorífica del Dpto. Historia del Arte I.

Los 13 miembros de este proyecto componen un equipo consolidado, con interés en trabajar conjuntamente, lo que han ido demostrando desde la concesión del primer PIMCD (en 2009), compartiendo asignaturas (Iconografía Medieval, Programas Iconográficos en el Arte Medieval, Historia del Arte Medieval, Arte de las Primeras Civilizaciones), elaborando publicaciones colectivas (fundamentalmente para la revista *Anales de Historia del Arte* y para la *Revista Digital de Iconografía Medieval*), organizando congresos (Jornadas Complutense de Arte Medieval desde 2007, Encuentros Complutenses de Jóvenes Investigadores en Historia del Arte desde 2009, sesiones anuales en el International Medieval Congress Leeds entre 2009 y 2012, Seminarios “Imago et Locus”, “Imago et forma” e “Imago et sensus” entre 2009 y 2012, Congresos de Innovación y Buenas Prácticas Docentes en el Grado de Historia del Arte entre 2009 y 2011) y formando parte de los grupos de investigación Complutense.

Asimismo se ha contado con la colaboración externa de dos alumnos universitarios, Laura M. Berzal Llorente, que ha participado en la realización de la entrada dedicada a los “*Transi Tombs*” junto al prof. Herbert González Zymla, presentada además en el II Seminario del PIMCD y que ya está lista en formato de artículo de investigación de cara a su publicación en revistas académicas; y Ángel Pazos López, que ha ayudado en el volcado de los contenidos a la web del proyecto. Esta colaboración entre docentes y alumnos resulta fundamental, enriquecedora y fructífera, ya que acerca el trabajo de unos y otros, permite que las vías de transmisión de conocimientos sean más directas, y favorece el diálogo, debate y pensamiento crítico.

5. Desarrollo de las actividades

El cronograma que se ha seguido para desarrollar las actividades ha sido el que se propuso en la memoria de solicitud de marzo de 2014. Sin embargo, se han tenido que hacer algunos ajustes mínimos sobre el cronograma inicial, en función de la financiación y las fechas de resolución de los proyectos. A este respecto, resulta relevante indicar que el PIMCD fue concedido sin financiación y resuelto a finales de junio de 2014. Esto hizo que el equipo contase con un tiempo sustancialmente inferior al de otras convocatorias, mediando además el mes de agosto, no lectivo, entre la fecha de resolución y la de finalización del proyecto, lo que mermó aún más el plazo de ejecución. Por otra parte la falta de financiación dificultó sustancialmente algunas de las tareas comprometidas inicialmente, como la impresión de la revista asociada al proyecto. En cualquier caso, se ha hecho un esfuerzo conjunto por sacar adelante el proyecto, de modo que no se interrumpiese la continuidad que se había mantenido desde 2009. Tal como indicó el Vicerrector de Evaluación de Calidad en su comunicación de 27 de junio la idea era que *“estos PIMCD permitiesen iniciar interesantes proyectos que se consolidasen en la próxima convocatoria”*. Y así hemos procedido.

Las actividades se han desarrollado en este orden:

- 1) Una vez confirmada la concesión del proyecto (junio 2014), se distribuyeron las tareas y se coordinó el trabajo de todas las personas implicadas de tal modo que hubiese una uniformidad de criterios.
- 2) Entre los meses de julio y noviembre de 2014 se elaboraron las nuevas entradas temáticas. Si bien cada uno de los redactores (Helena Carvajal, Herbert González, Irene González, Ana Hernández, Diana Lucía, Diana Olivares, Noelia Silva y Mónica Walker) se había comprometido a la realización de dos entradas, lo que sumaba un total de 16 entradas, finalmente se pudieron llevar a cabo 18, puesto que otros miembros del grupo (Francisco A. García y Laura Rodríguez) volcaron sus investigaciones más recientes adecuándolas al formato de ficha, lo que fue una tarea muy meritoria ya que el proyecto se concedió sin financiación y ambas personas simultanearon este trabajo con otros compromisos docentes, investigadores y de gestión asumidos previamente.

Para ajustarse al plazo de ejecución, las entradas se plantearon sintéticamente, conformando el núcleo de las mismas un apartado general en que se explicaron conjuntamente el tema, sus orígenes, sus fuentes, sus principales variantes iconográficas, sus precedentes y conexiones, así como su extensión geográfica y cronológica. Además se añadió una selección de obras significativas, correctamente identificadas indicando fechas de realización, lugar de conservación y técnicas empleadas. Asimismo se incorporó una bibliografía específica para cada una de las entradas, en la que se procuró incluir artículos de revistas y textos de investigación actuales. Estas entradas iconográficas, fueron después volcadas a la web del proyecto, en el link <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/entradas-iconograficas>

- 3) Durante este período, entre julio y noviembre de 2014, se realizaron otras tareas simultáneamente, que son las que se detallan a continuación:
 - a. Se enviaron a pares ciegos y pilotado un total de 13 artículos para la Revista Digital de Iconografía Medieval, de los cuales finalmente 12 fueron maquetados y editados para integrar los números 11 (junio 2014) y 12

(diciembre 2014), disponibles en formato digital en <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval>)

- b. Los miembros del proyecto que impartían asignaturas en el primer cuatrimestre del curso académico 2014-2015, incluyeron actividades prácticas vinculadas a la Base de Datos en su planificación docente.
 - c. Se organizó el seminario titulado “La Edad Media en imágenes: complejidad y riqueza del repertorio iconográfico”, a celebrarse el 10 de diciembre de 2014. En él intervinieron los miembros del equipo, presentando a los alumnos algunos de los temas trabajados para el proyecto. El listado de intervenciones fue el siguiente: Herbert González Zyma y Laura Berzal Llorente (*Los transi tombs*), Irene González Hernando (*La disección anatómica*), Diana Olivares Martínez (*Las arpías*), Laura Rodríguez Peinado y Noelia Silva Santa-Cruz (*El unicornio en el ámbito cristiano e islámico*), Azucena Hernández Pérez (*El dragón en los astrolabios*), Helena Carvajal González (*El gato*), Francisco de Asís García García (*Iglesia y Sinagoga: alternativas a una imagen codificada*), Santiago Manzarbeitia Valle (*El árbol de Jesé*), Diana Lucía Gómez-Chacón (*La Virgen de misericordia*).
- 4) En el mes de noviembre 2014 se revisó el trabajo de modo conjunto y se subió a la página web del proyecto.
 - 5) En el mes de diciembre 2014 se celebró el II Seminario *La Edad Media en imágenes* tal como se había previsto.

6. Anexos

Se incluyen como anexos del proyecto las 18 entradas elaboradas en 2014 ordenadas alfabéticamente, los dos números de la revista digital de iconografía medieval correspondientes a junio y diciembre de 2014, y el cartel del II seminario del PIMCD.

EL AVE DE ORIENTE

Autor y dirección electrónica: Ana Hernández Ferreirós; ana_hernandez@pdi.ucm.es

Palabras clave: Beato, Biblia, ave, serpiente, lucha, encarnación, redención.

Síntesis del tema: La imagen del ave de oriente aparece al comienzo de una serie de manuscritos que contienen el texto de la Biblia y el *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana ligados al ámbito hispano. Se trata de una miniatura normalmente a toda página o incluso cubriendo dos folios, en la que se representa un ave luchando contra una serpiente. La fuente de dicha ilustración se encuentra en un texto que habitualmente acompaña a la imagen donde se relata cómo un ave procedente de oriente engañó a una serpiente cubriéndose de barro ocultando sus colores, para poder atacar al ofidio con su pico y vencerlo. El escrito continúa con la interpretación cristiana de dicha historia, que se leyó a la luz de la encarnación de Cristo y su redención de la Humanidad, y también a través de la identificación del ave con Cristo y la serpiente con Satán, convirtiéndose por ello en una alegoría de la lucha entre el bien y el mal. Así, debido a esta lectura, se introdujo como frontispicio a estos textos fundamentalmente cristianos en la Península Ibérica, situándose tras las tablas genealógicas. En cuanto a la iconografía que presenta, esta se construyó en base a las luchas de aves y serpientes que aparecen con bastante frecuencia en el arte antiguo, tanto oriental como clásico.

Selección de obras:

- Girona, Museo de la Catedral de Santa María, Ms. 7, Beato de Gerona, 975, f. 18v.
- Seo de Urgel, Museo Diocesano, Beato de Urgel, finales del siglo X, f. 5v.
- París, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 8878, Beato de Saint-Sever, segundo cuarto del siglo XII, f. 13r.
- León, Real Colegiata de San Isidoro, Códice III.1, Biblia románica de San Isidoro de León, 1162, f. 6r.
- Manchester, John Rylands Library, Ms. Lat. 8, Beato de Manchester, finales del siglo XII, f. 14r.
- Madrid, Real Academia de la Historia, Códice 2, Biblia de San Millán de la Cogolla, ca. 1200, ff. 6v-7r.

Bibliografía:

CID PRIEGO, Carlos (1990), “La miniatura del águila y la serpiente en los «Beatos»”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo LVI, pp. 335-349.

CHURRUCA, Manuela (1939), *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española*, Espasa-Calpe, Madrid.

KLEIN, Peter K. (2004), *Beato de Liébana: la ilustración de los manuscritos de Beato y el*

códice de Manchester, Patrimonio, Valencia.

KLEIN, Peter K. (2004), *El Beato de la Seo de Urgel*, Testimonio Compañía Editorial, Madrid.

NEUSS, Walter (1931), *Die Apokalypse des Hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration*, Aschendorff, Munster in Westfalen.

RODRÍGUEZ PÉREZ, Diana (2006), “El combate contra la serpiente: el triunfo de la tierra velado bajo la aparente muerte del ofidio”, *De Arte*, nº 5, pp. 5-14.

RODRÍGUEZ PÉREZ, Diana (2011), “Contextualizing Symbols: «the Eagle and the Snake» in the Ancient Greek World”, *Boreas. Münstersche Beiträge zur Archäologie*, vol. 33, pp. 1-21.

WILLIAMS, John (1987), *La miniatura española en la Alta Edad Media*, Casariego, Madrid.

WILLIAMS, John (2000-2003), *The Illustrated Beatus*, Harvey Miller, Londres, 5 vols.

WITTKOWER, Rudolf (1939), “Eagle and Serpent. A Study in the Migration of Symbols”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 2, nº 4, pp. 293-325.

SANTA CATALINA DE SIENA¹

Autor y dirección electrónica: Diana Lucía Gómez-Chacón; dianaluc@ucm.es

Palabras clave: Santa Catalina de Siena; Orden de Predicadores; Orden Tercera; *mantellate*; estigmatización; Claustro; Observancia.

Síntesis del tema: Caterina Benincasa, más conocida como santa Catalina de Siena, penúltima de veinticinco hermanos, nació el 25 de marzo de 1347 en el seno de una familia sienesa de origen humilde. En 1353, con tan solo seis años, la joven Caterina tuvo su primera visión cuando se dirigía a casa de su hermana Buenaventura en compañía de su hermano Stefano. Sobre la iglesia de los frailes predicadores de su ciudad natal vio aparecer a Cristo sentado sobre un hermoso trono, acompañado de san Pedro, san Pablo y san Juan Evangelista. Según el testimonio de la propia santa, dicha experiencia mística le habría llevado a hacer voto de virginidad, llegando incluso a plantearse el imitar a santa Eufrosina y disfrazarse de hombre para ingresar en la Orden de Predicadores.

Desde ese instante, la joven devota decidió consagrar su vida a Cristo, ante la estupefacción de su padre, el tintorero Giacomo Benincasa y, sobre todo, de su madre, quien anhelaba verla casada.

A pesar de la oposición de su familia, en 1363 Caterina se unió a las Hermanas de la Penitencia de santo Domingo, con el deseo de llevar una vida de penitencia y oración, decisión que habría de convertirla en un personaje público de enorme trascendencia en la Italia de fines del siglo XIV.

Gran defensora de la reforma de la Iglesia, santa Catalina de Siena ejerció una gran influencia sobre su director espiritual, confesor y biógrafo, el beato Raimundo de Capua, maestro general de la Orden de Predicadores de la obediencia a Roma entre 1380 y 1399 y principal impulsor de la reinstauración de la observancia regular en los conventos dominicanos.

A pesar del enorme culto desarrollado en torno a su persona en fechas inmediatas a su muerte, acaecida el 29 de abril de 1380 en Roma, y del esfuerzo de sus discípulos, entre los que destaca Tomás Caffarini, Catalina de Siena no fue canonizada hasta 1461, a petición de Pío II.

Selección de imágenes

- Andrea Vanni (ca.1330-d.1414), *Santa Catalina de Siena*. Capilla *delle Volte* de la Basílica de Santo Domingo de Siena (Italia).
- Andrea di Bartolo, *Santa Catalina de Siena y beatas dominicanas*, 1385-1428. Museo del Vetro de Murano (Venecia, Italia).
- *Sepulcro de santa Catalina de Siena* (1430). Basílica de Santa María sopra Minerva de Roma (Italia).
- Giovanni di Paolo (Giovanni di Paolo di Grazia), *Santa Catalina de Siena intercambiando su corazón con Cristo* (posterior a 1461). Museo Metropolitano de Nueva York.

¹ Esta entrada es una versión resumida del texto final, que está en proceso de revisión de cara a la publicación en una revista académica.

- Giovanni di Paolo (Giovani di Paolo di Grazia), *La estigmatización de santa Catalina de Siena* (posterior a 1461). Museo Metropolitano de Nueva York.
- Giovanni di Paolo, *Santa Catalina de Siena*, ca. 1462. Museo Fogg de Harvard.
- Sano di Pietro (1405-1481), *Santa Catalina de Siena*. Tabla lateral del Tríptico de santa Catalina de Siena. Museo de Bellas Artes de Boston.
- Ludovico Brea (atribuida), *Retablo de Santa Catalina de Siena*, 1488. Iglesia de Santo Domingo de Taggia (Liguria, Italia).
- *Santa Catalina de Siena entrega su corazón a Cristo*. Troyes – BM ms. 1897, fol. 195v. Ca. 1480-1490.
- *Estigmatización de santa Catalina de Siena*. Autun BM ms. 0269, fol. 107v. Ca. 1480-1490.
- *Estigmatización de santa Catalina de Siena*. Vida de santa Catalina de Siena o Legenda maior del beato Raimundo de Capua. Carpentras BM ms. 0472, fol. 002v. Segunda mitad del siglo XV.
- Pedro Romana, *Vocación de santa Catalina de Siena*, último cuarto del siglo XV - primer tercio del siglo XVI. Museo del Prado.
- Fray Juan Bautista Maíno, *Santa Catalina de Siena*, 1612-1614. Museo del Prado.

Bibliografía

BEATTIE, Blake (2012): “Catherine of Siena and the Papacy”. En: MUESSIG, Carolyn, FERZOCO, George y KIENZLE, Beverly M., *A Companion to Catherine of Siena*. Brill, Leiden-Boston, pp. 73-98.

BIANCHI, Lidia y GIUNTA, Diega (1988): *Iconografia di S. Caterina da Siena. 1. L'immagine*. Città Nuova Editrice, Roma.

BÖSE, Kristin (2013): “‘Uff daz man daz unsicher von dem sichren bekenen mug’. The Evidence of Visions in the Illustrated Vitae of Catherine of Siena”. En HAMBURGER Jeffrey F. y SIGNORI, Gabriela (eds.) (2013): *Catherine of Siena. The Creation of a Cult*, Brepols, Turnhout, pp. 215-138.

FERZOCO, George (2012): “The *Processo Castellano* and the Canonization of Catherine of Siena”. En MUESSIG, Carolyn, FERZOCO, George y KIENZLE, Beverly M. (2012): *A Companion to Catherine of Siena*. Brill, Leiden-Boston, pp. 185-201.

GANZ, David (2013): “The Dilemma of a Saint’s Portrait: Catherine’s Stigmata between Invisible Body Trace and Visible Pictorial Sign”. En HAMBURGER Jeffrey F. y SIGNORI, Gabriela (eds.) (2013): *Catherine of Siena. The Creation of a Cult*, Brepols, Turnhout, pp. 239-262.

GIUNTA, Diega (2012): "The Iconography of Catherine of Siena's Stigmata". En: MUESSIG, Carolyn, FERZOCO, George y KIENZLE, Beverly M. (2012): *A Companion to Catherine of Siena*. Brill, Leiden-Boston, pp. 259-294.

HAMBURGER, Jeffrey F. y SIGNORI, Gabriela (2013): "The Making of a Saint: Catherine of Siena, Tommaso Caffarini, and the Others – Introduction". En: HAMBURGER Jeffrey F. y SIGNORI, Gabriela (eds.) (2013): *Catherine of Siena. The Creation of a Cult*, Brepols, Turnhout, pp. 1-24.

HOHLSTEIN, Michael (2013): "'Sacra lipsana': The Relics of Catherine of Siena in the Context of Propagation, Piety, and Community". En: HAMBURGER Jeffrey F. y SIGNORI, Gabriela (eds.) (2013): *Catherine of Siena. The Creation of a Cult*, Brepols, Turnhout, pp. 47-68.

KIENZLE, Beverly Mayne (2012): "Catherine of Siena, Preaching, and Hagiography in Renaissance Italy". En: MUESSIG, Carolyn, FERZOCO, George y KIENZLE, Beverly M. (2012): *A Companion to Catherine of Siena*. Brill, Leiden-Boston, pp. 127-154.

LEHMIJOKI-GARDNER, Maiju (2012): "Denial as Action – Penance and Its Place in the Life of Catherine of Siena". En: MUESSIG, Carolyn, FERZOCO, George y KIENZLE, Beverly M. (2012): *A Companion to Catherine of Siena*. Brill, Leiden-Boston, pp. 113-126.

LEHMIJOKI-GARDNER, Maiju et al. (2005): *Dominican Penitent Women*. Paulist Press, Mahwah.

LUONGO, F. Thomas (2012): "The Historical Reception of Catherine of Siena". En: MUESSIG, Carolyn, FERZOCO, George y KIENZLE, Beverly M. (2012): *A Companion to Catherine of Siena*. Brill, Leiden-Boston, pp. 23-46.

MOERER, Emily A. (2003): *Catherine of Siena and the Use of Images in the Creation of a Saint, 1347-1461*. University of Virginia.

MUESSIG, Carolyn (2012): "Catherine of Siena in Late Medieval Sermons". En: MUESSIG, Carolyn, FERZOCO, George y KIENZLE, Beverly M. (2012): *A Companion to Catherine of Siena*. Brill, Leiden-Boston, pp. 203-226.

MUESSIG, Carolyn, FERZOCO, George y KIENZLE, Beverly M. (2012): *A Companion to Catherine of Siena*. Brill, Leiden-Boston.

NOCENTINI, Silvia (2012): "The *Legenda Maior* of Catherine of Siena". En: MUESSIG, Carolyn, FERZOCO, George y KIENZLE, Beverly M. (2012): *A Companion to Catherine of Siena*. Brill, Leiden-Boston, pp. 339-357.

NOCENTINI, Silvia (2013): "'Pro solation illicitatorum': The Earliest Italian Translations of the *Legenda maior*". En: HAMBURGER Jeffrey F. y SIGNORI, Gabriela (eds.) (2013): *Catherine of Siena. The Creation of a Cult*, Brepols, Turnhout, pp. 169-184.

NOFFKE, Suzanne (2012): "The Writings of Catherine of Siena: The Manuscript Tradition". En: MUESSIG, Carolyn, FERZOCO, George y KIENZLE, Beverly M. (2012): *A Companion to Catherine of Siena*. Brill, Leiden-Boston, pp. 295-337.

PAPASOGLI, Giorgio (1980): *Catalina de Siena. Reformadora de la Iglesia*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

PARSONS, Gerald (2008): *The Cult of Saint Catherine of Siena. A Study in Civil Religion*, Ashgate, Aldershot-Burlington.

RAIMUNDO DE CAPUA (ed. 2011), *Legenda maior*. Edizioni Cantagalli, Siena.

REAU, Louis (1997): *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos A-F*. Ediciones Serbal, Barcelona, tomo 2, vol. 3.

SALVADOR Y CONDE, José (1982): *Epistolario de santa Catalina de Siena. Espíritu y Doctrina*. Editorial San Esteban, Salamanca, 2 vols.

SALVADOR Y CONDE, José (2011): *Obras de santa Catalina de Siena. El Diálogo. Oraciones y Soliloquios*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

TYLUS, Jane (2012): "Mystical Literacy: Writing and Religious Women in Late Medieval Italy". En: MUESSIG, Carolyn, FERZOCO, George y KIENZLE, Beverly M. (2012): *A Companion to Catherine of Siena*. Brill, Leiden-Boston, pp. 155-183.

WEBB, Heather (2012): "*Lacrime cordiali*. Catherine of Siena on the Value of Tears". En: MUESSIG, Carolyn, FERZOCO, George y KIENZLE, Beverly M. (2012): *A Companion to Catherine of Siena*. Brill, Leiden-Boston, pp. 99-112.

ZARRI, Gabriela (2013): "Catherine of Siena and the Italian Public". En: En HAMBURGER Jeffrey F. y SIGNORI, Gabriela (eds.) (2013): *Catherine of Siena. The Creation of a Cult*, Brepols, Turnhout, pp. 69-82.

EL CENTAURO EN EL ROMÁNICO¹

Autor y dirección electrónica: Diana Olivares Martínez; diana.olivares@pdi.ucm.es

Palabras clave: centauro, animal fantástico, Románico, híbrido, seres monstruosos

Síntesis del tema: El centauro es un híbrido de hombre y de caballo, compuesto de un torso humano soldado a una grupa de caballo: es un hombre hipópodo o un caballo androcéfalo que aunque cuadrúpedo, posee dos brazos con los que utiliza el arco. Este personaje fantástico, semihumano, aparece también entre los signos del Zodíaco con el nombre de Sagitario y disparando a Capricornio.

El origen de la figura del centauro se sitúa en el siglo IV a.C., heredado de la mitología clásica, este ser fabuloso nace de Centauro y las yeguas de Magnesia, y ya está presente en la *Odisea* de Homero, donde se resalta su sensualidad y violencia asociada a su carácter masculino y activo. Por lo general, luchan contra los héroes como Heracles en disputas relacionadas con las mujeres. En contraposición a esta imagen del centauro malvado, aparece también en el mundo clásico la figura de Quirón, el más justo de su especie y maestro de Aquiles por encargo de su padre Peleo.

No es extraño encontrarse a centauros luchado por un animal o entre sí, pero por lo general en el románico, la figura más habitual es la del centauro-sagitario del zodíaco, solo y armado con su arco a punto de disparar una flecha. En la mitología griega se le atribuye el carácter de fogosidad y violencia ciega, caracteres que serán heredados por el simbolismo cristiano, llegando incluso a encarnar al propio demonio. En la Edad Media se convirtió en un símbolo de fuerza incontrolada, violencia sexual y lujuria. En ocasiones las flechas del centauro se dirigen a personajes o seres de signo negativo, como arpías o dragones, por lo que se interpreta como un cambio de signo para convertirse en un elemento positivo de lucha contra el pecado

Selección de obras

- Centauro. Rábano Mauro, *De natura rerum*, Ms. Montecassino, Archiv., Cod. Casin. 132, fol. 166 (Montecassino, 1023).
- Centauro de tradición clásica. *Physiologus*, Ms. Milán, Biblioteca Ambrosiana, E. 16 Sup., fol. 10v (Italia del Sur, siglo XI).
- Centauro lanzando una flecha. Jamba este de la portada de los Príncipes. Duomo de San Geminiano, Módena (Italia). Primera mitad del siglo XII.
- Centauros enfrentados. Capitel del muro sur, interior de la iglesia. Iglesia de Santa María de la Peña, Sepúlveda (Segovia). Primera mitad del siglo XII.
- Quirón arpista. Frutero, hacia 1150. Cabinet des médailles, Bibliothèque nationale de France, Paris.
- Centauro dando caza a un ciervo. Pedestal entre acceso central y lateral sur de la portada occidental de Saint Gilles du Gard (Francia) (h. 1170).
- Centauro. Capitel número 55. Claustro del monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos). Tercer cuarto del siglo XII.
- Centauro en arquivolta. Sala capitular de la catedral de Burgo de Osma (Soria). Último cuarto del siglo XII.
- Centauro. Capitel de la galería porticada de Santa María de Tiermes (Soria). Último cuarto del siglo XII.

¹ Esta entrada es una versión resumida del texto final, que está en proceso de revisión de cara a la publicación en una revista académica.

- Centauro con espada y escudo en capitel. Portada de la iglesia de Santa María de Piasca (Cantabria).

Bibliografía

El Fisiólogo (1971). Introducción y notas de GUGLIELMI, Nilda. Editorial Universitaria, Buenos Aires.

ADHÉMAR, J. (1996), *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français. Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration*, CTHS, Paris, pp. 179-182.

AMBROSE, Kirk (2013): *The marvellous and the monstrous in the Sculpture of Twelfth-Century Europe*, The Boydell Press, Woodbridge.

ATWOOD LAWRENCE, E. (1994): "The Centaur: its history and meaning in human culture", *Journal of Popular Culture*, 27-4, pp. 57-68.

BALTRUSAITIS, Jurgis (1987): *La Edad Media fantástica: antigüedades y exotismos del arte gótico*. Cátedra, Madrid.

BAYET, J. (1954): "Le symbolisme du cerf et du centaure à la Porte rouge de Notre-Dame de Paris", *Revue archéologique*, 44, pp. 20-68.

BOTO VARELA, Gerardo (2000): *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Abadía de Silos, Silos.

BOVEY, A. (2002): *Monsters and Grotesques in Medieval Manuscripts*, University of Toronto Press, Toronto.

CHERRY, John (1995): *Mythical Beasts*, British Museum Press/Pomegranate Artbooks, London.

CLÉBERT, Jean-Paul (1971): *Bestiaire fabuleux*, Albin Michel, Paris.

DEBIDOUR, V.H. (1961): *Le bestiaire sculpté du Moyen Age en France*, Arthaud, Paris.

DOUCHET, Sébastien (2005), "La peau de centaure à la frontière de l'humanité et de l'animalité", *Micrologus*, 13, pp. 310-312.

GAIGNEBET, Claude; LAJOUX, Jean-Dominique (1985): *Art profane et religion populaire au Moyen Âge*. Presses Universitaires de France, París.

GUERRA, Manuel, (1996): *Simbología Románica*, Fundación Universitaria Española, Madrid.

HOMERO (2007): *La Odisea*. Gredos, Madrid.

KAPPLER, Claude (1986): *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Akal, Madrid.

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (1996): *Bestiario medieval*, Siruela, Madrid.

MALE, Émile (1966): *L'Art Religieux du XII^e siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*. Armand Colin, Paris.

LANGNER, Martin (2013): "Il centauro: i mutamenti di un motivo figurativo dall'antichità all'età moderna", *Sange di drago, squame di serpente*, pp. 288-299.

LECLERCQ-MARX, Jacqueline (2002): "Du monstre androcéphale au monstre humanisé. À propos des sirènes et des (ono) centaures, et de leur famille, dans le Haut

Moyen Âge et à l'époque romane", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, ILV, 1, pp. 55-67.

LECLERCQ-MARX, Jacqueline (2005): "Centaures, minotaures et sirènes dans la sculpture romane d'Auvergne. Sources d'inspiration et modes de transmission", *L'Antiquité dans l' Art roman. Persistances et résurgences de l'Antiquité à l'époque romane* (dir. L. Cabrero-Ravel), 577, *Revue d'Auvergne*, pp. 133-149.

LECLERCQ-MARX, Jacqueline (2006): "Le centaure dans l'art préroman et roman. Sources d'inspiration et modes de transmission", *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 37, pp. 21-30.

LECLERCQ-MARX, Jacqueline (2010): "Los monstruos antropomorfos de origen antiguo en la Edad Media. Persistencias, mutaciones y recreaciones". En: CHICO PICAZA, María Victoria; FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (eds.): *La creación de la imagen en la Edad Media. De la herencia a la renovación*, vol. extraordinario de *Anales de Historia del Arte*, pp. 259-274. Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA1010010259A/30816>

MIQUEL, Dom Pierre (1992): *Dictionnaire symbolique des animaux*. Le Léopard d'Or, París.

MONTEIRA ARIAS, Inés (2005): "La influencia islámica en la escultura románica de Soria. Una nueva vía para el estudio de la iconografía en el Románico", *Cuadernos de arte e iconografía*, 27, pp. 99-100.

MONTEIRA ARIAS, Inés (2006), "Escenas de lucha contra el Islam en la iconografía románica: el centauro arquero. Su estudio a través de los cantares de gesta", *Codex aquilarensis*, 22, pp. 149-171.

OSTERREICHER-MOLLWO, Marianne (ed.) (1992): *Dictionnaire des symboles*, Brepols, Turnhout.

PAYNE, Anne (1990): *Medieval beasts*, British Library, London.

PÉREZ DE URBEL, Justo (1975): *El claustro de Silos*. Instituto Fernán González, Burgos.

RAW, Barbara C. (1967): "The archer, the eagle and the lamb". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXX, pp. 391-394.

RÉAU, Louis (1955), *Iconographie de l'Art Chretien*, Tomo I, París.

RUIZ MALDONADO, Margarita (1986): *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Universidad, Salamanca.

WEITZMANN, Kurt (1960): "The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and their Impact on Christian Iconography", *Dumbarton Oaks Papers*, 14, pp. 45-68.

YARZA LUACES, Joaquín (1969): "Nuevas esculturas románicas en la catedral de Burgo de Osma", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XXXIV-XXXV, pp. 217-229.

YARZA LUACES, Joaquín (1971): "Los seres fantásticos en la miniatura castellano-leonesa de los siglos XI y XII", *Goya*, 103, pp. 7-16.

EL ERIZO

Autor/es y dirección electrónica: Mónica Ann Walker Vadillo, monica.walker@louisville.edu

Palabras claves: animales, bestiario, erizo, pecadores

Síntesis del tema: El Bestiario¹ medieval describe al erizo como un pequeño cerdo cubierto totalmente de espinas que, como armadura, lo protegen del peligro. Se le asigna al erizo también una cierta previsión ya que cuando es el momento de la cosecha, el erizo entra en los viñedos y, subiéndose a una de las vides, sacude las uvas para que caigan al suelo. Una vez en el suelo, el erizo rueda sobre las uvas haciendo que sus espinas se claven en ellas y así puede transportarlas más fácilmente hasta su madriguera para alimentar a sus crías. El erizo es sensible a los cambios del viento y cuando sopla el viento del norte bloquea el agujero de su madriguera que da en esa dirección para que los vapores no les haga daño a las crías—lo mismo que si el viento viene del sur. Cuando un erizo se encuentra con un hombre, para protegerse se cierra en una bolita y emite unos sonidos similares a los de un carro para despistar. Las fuentes también mencionan que el erizo tiene propiedades medicinales si se cocina y se consume.

El Bestiario no incluye un apartado detallado sobre el significado alegórico o moral del erizo, interpretación que hizo posteriormente San Antonio de Padua en el siglo XIII.² En uno de sus sermones, San Antonio compara a las múltiples espinas de los erizos con los muchos pecados de los transgresores, haciendo una especial referencia a los pecadores obstinados que se excusan o esconden de su culpa acusando a otros.

El erizo suele aparecer representado con hocico puntiagudo, patas pequeñas y el cuerpo cubierto con espinas. Suele aparecer solo o con otros erizos en los viñedos rodando sobre las uvas para llevarlas a sus madrigueras. A veces en vez de uvas, los artistas usaron manzanas o higos. El erizo también se ha usado en la heráldica medieval.

Selección de obras:

- *El Bestiario de Aberdeen*, Inglaterra, siglo XII. Aberdeen, University Library, Ms. 24, fol. 24r.
- *El Bestiario de Worksop*, Inglaterra, c. 1185. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 81, fol. 10v.
- *Bestiario*, Inglaterra, c. 1225-1250. Oxford, The Bodleian Library, Ms. Bodley 764, fol. 52v.
- *Bestiario*, Salisbury (?), Inglaterra, c. 1230-1240. Londres, The British Library, Ms. Harley 4751, fol. 31v.
- *Bestiario y Aviario* de Hugo de Fouilly, Flanders, c. 1270. Santa Mónica, J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig XV 3, fol. 79v.

¹ Los Bestiarios medievales son un producto del siglo XII inglés cuando los exégetas cristianos combinaron las Etimologías de San Isidoro de Sevilla con el Fisiólogo. Estos bestiarios expresan una repetición de sabiduría tradicional envuelta en un mensaje moralizante cristiano cuyo fin era didáctico. El bestiario muestra un escaso aporte de observación directa de los animales que presenta. Ver GUGLIELMI (2002).

² NEALE (1856), pp. 246-247.

- Fachada occidental de la Catedral de Amiens, Francia, siglo XII.
- *Libro de Horas de María Tudor*, Inglaterra, Londres, c. 1310-1320. The British Library, Ms. Royal 2 B VII, fols. 97v-98r.
- *Libro de Horas de Carlota de Saboya*, Francia, c. 1420-1425. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 1004, fol. 82v.
- *Livre des Propriétés des Choses* de Bartholomaeus Anglicus traducido por Jean Corbichon, Francia, siglo XV. San Marino, CA, The Huntington Library, Ms. HM 27523, fol. 228r.
- Misericordia, Iglesia del priorato de Cartmel, Cumbria, Inglaterra, siglo XV.
- Escudo heráldico en las vidrieras de la Catedral de Gloucester, Inglaterra, siglo XV.

Bibliografía:

BURTON, Maurice (1952), "The Hedgehog and the Apples," *Illustrated London News*, 16 de Agosto, p. 264.

DENNYS, Rodney (1975), *The Heraldic Imagination*, Londres, Barrie & Jenkins.

DEBIDOUR, Victor Henry (1961), *Le Bestiaire Sculpté du Moyen Age en France*, Paris, Arthaud.

GUGLIELMI, Nilda (ed.) (2002), *El Fisiólogo: bestiario medieval*, Madrid, Ediciones Eneida.

NEALE, John Mason (1856), *Mediaeval preachers and medieval preaching: A series of extracts, translated from the sermons of the Middle Ages, chronologically arranged*, Londres, J.C. Mozley.

PAYNE, Anne (1990), *Medieval Beasts*, Londres, The British Library.

SCHRADER, J. L. (coor.), *A Medieval Bestiary*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

ESQUEMAS ANATÓMICOS¹

Autor/es y dirección electrónica: Irene González Hernando; irgonzal@ghis.ucm.es

Palabras claves: anatomía, ciencia, medicina, disección, universidad

Síntesis del tema: La representación esquemática del cuerpo humano con fines médicos estuvo ligada en la Edad Media a consolidación del aprendizaje universitario y de la práctica de la disección. Es por ello que hasta el siglo XIII no se realizaron este tipo de representaciones. Inicialmente, fueron ejecutadas en soporte pictórico, generalmente formando parte de manuscritos médicos y en estrecha relación con el texto escrito que acompañaban. Sin embargo, a medida que se produjo el paso a la Edad Moderna, se generalizaron también las representaciones en soporte escultórico, como es el caso de las gestantes desmontables en marfil de la Wellcome Library (s. XVII), teniendo éstas mucha fortuna ya que permitían ver y comprender en tres dimensiones la estructura del cuerpo humano. La proyección de este tipo iconográfico llega hasta nuestros días, ya que de la mano de los cambios médicos se han ido difundiendo esquemas anatómicos acordes a las novedades y descubrimientos.

Los esquemas anatómicos medievales son una recreación mental del cuerpo humano, en que la figura puede aparecer viva o muerta, o ambas cosas a la vez, mostrando simultáneamente el exterior y el interior del cuerpo, representado en su totalidad o sólo en parte (la cabeza, el útero, el sistema sanguíneo, etc.). De entre las partes del cuerpo, una de las que fue objeto de mayor interés fue el aparato reproductor, especialmente el femenino, ya que una de las grandes especialidades médicas fue la de la ginecología.

Selección de obras:

- *Miscelánea Médica*, Bodleian Library, Oxford (Reino Unido), ms. Ashmole 399, origen inglés, ca. 1280-1290, fol.13 v (aparato reproductor femenino), fol. 14r, 14v, y fol. 15r (posiciones fetales), fol. 24v (aparato reproductor masculino).
- Alberto_Magno, *De animalibus*, BnF, Paris (Francia), ms.latin16169, s.XIV, fol.59v (examen de un cuerpo masculino) y fol.134 (anatomía de un parto múltiple).
- J.Ardene, *Obra Chirurgica*, National Library of Medicine, Bethesda (EEUU), ms.9, s. XIV, fol. 12 (anatomía del útero: las celdas uterinas).
- *Miscelánea que incluye el Apocalipsis, el Ars Moriendi y textos médicos y científicos*, Wellcome Library, Londres (Reino Unido), ms. 49, origen alemán, ca.1420-1430, fol. 35v (el cuerpo masculino, el útero femenino y la formación del feto) y fol.38r (la anatomía de la gestante y la formación del feto).
- *Esquema anatómico de mujer gestante*, Biblioteca de Leipzig (Alemani), s. XV
- *Pseudo Galeno*, Wellcome Library, Londres (Reino Unido), ms. 290, origen inglés, mediados s. XV, fol.52v (el cuerpo de la gestante y la formación del feto).
- Johannes de Ketham, *Compendio de Medicina (Fasciculus Medicinae)*, 1491, traducción al castellano e impresión en Pamplona (1495), Real Academia de la Historia, con la signatura Inc. San Román 18, fol. 38 (anatomía de la mujer).

¹ Esta entrada es una versión resumida del texto final, que está en proceso de revisión de cara a la publicación en una revista académica.

- Gestantes desmontables, escultura en marfil, s.XVII, Wellcome Libray, Londres (Reino Unido), nº de inventario 127699 y 642631.

Bibliografía:

ALVAREZ DE MORALES RUIZ MATAS, Camilo (1990), “El cuerpo humano en la medicina árabe medieval: Consideraciones generales sobre la anatomía”, en GARCÍA SÁNCHEZ, E. (coord.), *Ciencias de la naturaleza en Al-Andalus: textos y estudios*, Granada, Escuela de Estudios Árabes, vol. 5, pp. 121-136.

CORNER, George W. (1927), *Anatomical Texts of the Earlier Middle Ages*, Washington D.C., Carnegie Institution.

DUMESNIL, René (1935), *Histoire illustrée de la médecine*, Paris, Plon.

HUARD, Pierre, IMBAULT-HUART María José (1980), *André Vésale, iconographie anatomique (fabrica, epitome, tabulae sex)*, Paris, Roger Dacosta.

IMBAULT-HUART, Maria José (1983), *La Médecine au Moyen Âge à travers les manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris, Éditions de la Porte Verte.

LIND, Levi Robert (1974), *Studies in Pre-Vesalian Anatomy: Biography, Translations, Documents*, Philadelphia.

LORBLANCHET, Hélène; TODESCHINI, Pascaline; CHAUDOREILLE, Florence (2012): *La plume et le bistouri. Étudier la médecine à Montpellier au Moyen Âge et à la Renaissance* (catálogo de exposición), Montpellier.

LYONS, Albert S., PETRUCELLI, Joseph (1978), *Medicine: an illustrated History*, Harry N. Abrams, New York.

MACKINNEY, Loren C. (1965), *Medical Illustrations in Medieval Manuscripts*, Berkeley, University of California Press.

PERSAUD, T.V.N. (1948), *Early History of Human Anatomy*, vol. II, Springfield, Thomas.

POUCHELLE, Marie-Christine (1983), *Corps et chirurgie à l'apogée du Moyen Âge: savoir et imaginaire du corps chez Henri de Mondeville, chirurgien de Philippe le Bel*, Paris, Flammarion.

PRIORESCHI, Plinio (2006), “Anatomy In Medieval Islam”, *Journal of the International Society for the History of Islamic Medicine*, vol. 5, pp. 2-6.

ROBERTS, K.B., TOMLINSON, J.D.W. (1992), *Fabric of the Body: European Traditions of Anatomical Illustration*, Oxford, Clarendon.

SINGER, Charles (1915), “A Thirteenth-Century Drawing of the Anatomy of the Uterus and Adnexa”, *Proceedings of the Royal Society of Medicine*, núm. 9, pp. 43-47.

VIAL, Mireille (dir). (2011), *Scriptor et medicus: La médecine dans les manuscrits de la Bibliothèque Interuniversitaire de Montpellier*, Montpellier, Bibliothèque Interuniversitaire de Montpellier, DVD.

WHITTINGTON, Karl (2008), “The Cruciform Womb: Process, Symbol and Salvation in Bodleian Library ms. Ashmole 399”, *Different Visions: A Journal of New Perspectives on Medieval Art*, núm. 1, pp. 1-24.

GATO¹

Autor/es y dirección electrónica: Helena Carvajal González; hcarvajal@ucm.es

Palabras clave: gato, bestiario, *drôleries*, brujas, satanismo, vida cotidiana.

Resumen: El gato es un animal ampliamente presente en la iconografía medieval aunque con significados diversos según los contextos y épocas. Aunque en el mundo antiguo su significado fue en general positivo, desde la plena Edad Media se acentuó una consideración negativa de este animal, sobre todo de los gatos negros, que culminó a finales de la Baja Edad Media en su identificación con la brujería y el satanismo. Es frecuente también su aparición en escenas de vida cotidiana, desligadas en este caso de connotaciones simbólicas.

Selección de obras:

- Detalle de gatos y ratones, *Libro de Kells*, c. 800, Trinity College, Dublin, ms. 58, f. 34r.
- Relieve de gatos en la parte inferior de la cruz de Muiredach, s. X, Monasterboice, Louth, Irlanda.
- Adán da nombre a los animales, *Bestiario de Aberdeen*, s. XII, Aberdeen University Library, ms. 24, f. 5r.
- Capitel-imposta con gatos, s. XII-XIII, claustro de la catedral de Clonfert, Galway, Irlanda.
- Capitel con gatos, Santo Estevo de Atán (Lugo), ¿s. XII-XIV?
- Gato tocando el címbalo, *Libro de horas*, ciclo de imágenes marginal del funeral del zorro Renard, Walters Art Museum, W.102, fol. 78v.
- Perro y gato se persiguen en escena de la Anunciación, *Libro de Horas del Maestro de las iniciales de Bruselas*, c. 1407, British Library, Add. 29433, f.20.

Bibliografía:

BAIN, George (1973): *Celtic Art: The Methods of Construction*. Dover.

BECKER, Udo (2009): *Enciclopedia de los símbolos*. Barcelona, Robinbook.

CHEVALIER, J. (Dir.) (2003): *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder.

CIRLOT, Juan Eduardo (2004): *Diccionario de símbolos*. Madrid, Siruela.

CRANE, Thomas Frederick (ed.) (1890): *The exempla or illustrative stories from the Sermones vulgares of Jacques de Vitry*. D. Nutt, Londres. [<http://archive.org/details/theexempla00vitruoft> Consulta:18-11-2014]

D'ORS, Álvaro (1999): "La Biblia sin gatos" en *Homenaje al profesor Montenegro: estudios de historia antigua*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, pp. 13-16.

HOWEY, M. Olfield (2003): *The Cat in Magic and Myth*. London, Rider.

LELU, Jean Paul (2004): "Autour d'un roi des lutins: le Chapalu", *Bulletin de la Société de Mythologie Française*, n° 216, p. 39-48.

¹ Esta entrada es una versión resumida del texto final, que está en proceso de revisión de cara a la publicación en una revista académica.

- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (1999): *Bestiario medieval*. Madrid, Siruela.
- REY BUENO, Mar (2005): *Libros malditos*. Madrid, Edaf.
- STEELE, Robert (1905): *Mediaeval Lore from Bartholomew Anglicus*. London, Alexander Moring [<http://www.gutenberg.org/ebooks/6493> Consulta: 18-11-2014].
- WALKER-MEIKLE, Kathleen (2012): *Medieval Pets*. Suffolk, Boydell Press.
- WIRTH, Jean (2008): *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*. Droz, Ginebra.

LA GRULLA¹

Autor/es y dirección electrónica: Laura Rodríguez Peinado; lrpeinado@ghis.ucm.es

Palabras claves: grulla, bestiario, vigilancia, diligencia, prudencia.

Síntesis del tema: La grulla es un ave zancuda caracterizada por sus patas, cuello y pico muy largos. Es migratoria, capaz de recorrer largas distancias volando a gran altura. Cuando van en vuelo viajan en formación, conducidas por un guía y, para mantenerse en ruta, pueden comer, para que haga de lastre, arena o piedrecillas.

En los bestiarios medievales se alude a sus cualidades para organizar el vuelo y en el cambio de guía cuando esta está cansada, así como a uno de los aspectos más significativos en su imagen iconográfica que hace alusión a que cuando las grullas duermen, una se mantiene en guardia y para estar vigilante se sostiene sobre una pata mientras en la otra sujeta una piedra en alto para despertarse en caso de que esta se caiga, por eso se la considera símbolo de la vigilancia. Estas cualidades son señaladas asimismo por Plinio y San Isidoro de Sevilla. En el siglo XIII San Antonio de Padua y el franciscano Bartolomeus Anglicus relacionan sus hábitos con la misericordia y la vigilancia para no caer en el pecado.

Por sus costumbres se las relaciona con virtudes como la diligencia y perseverancia, porque acuden con prontitud y sin pereza a realizar su misión; la previsión, porque para evitar los envites del viento se carga con piedras para no desviarse de su ruta; y la sabiduría, porque vuelan bajo la dirección de una sola, por lo que se asocian a la virtud que debe adornar a un príncipe.

Su similitud morfológica con la cigüeña hace a veces difícil su diferenciación, ambas tienen un significado simbólico similar porque comen pequeños ofidios, símbolo de la corrupción con la cual acaban. Así en fábulas como la zorra y la grulla y el lobo y la grulla, el ave protagonista puede ser indistintamente grulla o cigüeña.

En la *Iliada* Homero dice que las grullas en su migración llegaban a la tierra de los pigmeos donde estos luchaban contra las aves montados a lomos de carneros y cabras y armados con flechas. Esta leyenda dio lugar a las *geranomaquias* representadas en el arte greco-romano trascendiendo al periodo medieval (Gerana, reina de los pigmeos, alardeaba de ser más bella que Hera por lo que la diosa la transformó en grulla e hizo que estas aves siempre estuvieran en guerra con su pueblo).

La grulla se representa en el arte medieval en diferentes soportes, siendo usual en los libros miniados ya en vuelo, en escenas de caza y, sobre todo, sujetando una piedra con su pata, su atributo más característico.

Selección de obras:

- La creación de las aves, Tapiz de la Creación, Catedral de Gerona, finales del siglo XI-comienzos del siglo XII.
- Fábula del lobo y la grulla o la cigüeña, Tímpano de Saint Ursin, Bourges, registro superior, Giraldus, fines del siglo XI-comienzos del siglo XII.
- Fábula de la zorra y la cigüeña o la grulla, Capitel del monasterio de Sant Joan de les Abadesses (Gerona), mediados del siglo XII.

¹ Esta entrada es una versión resumida del texto final, que está en proceso de revisión de cara a la publicación en una revista académica.

- Grulla vigilando mientras sus congéneres duermen, *Bestiario*, Ms. Bodley 764, folio 62r, Bodleian Library, Oxford, ca. 1225-120.
- Grulla vigilante, *Bestiario*, Ms. lat. 3630, folio 86r, Bibliothèque Nationale de France, 3er ¼ del siglo XIII.
- Geranomaquia, *Le secret de l'histoire naturelle contenant les merveilles et choses mémorables du monde*, Robinet Terstard, Fr 22971, folio 47, Bibliothèque Nationale de France, ca. 1470.
- Geranomaquia, trono de la Virgen de los Reyes Católicos, Museo del Prado, Madrid, 1470-1473.
- Grulla sujetando una piedra? con el pico, misericordia del coro del monasterio de Santa María la Real de Nájera, 1493-1495.
- Grulla vigilante, Tapiz de la Dama y el Unicornio, el olfato, Musée de Cluny, París, ca. 1500.

Bibliografía:

“Crane”, en The Medieval Bestiary. Animals in the Middle Ages. Disponible en línea: <http://bestiary.ca/beasts/beast234.htm>

MARTÍNEZ PEREIRA, Ana (2003): “El símbolo de la grulla en la emblemática española”, *Revista da Faculdade de Letras “Linguas e Literaturas”*, XX, 1, pp. 331-355. Disponible en línea <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3955.pdf>

MONTEIRA ARIAS, Inés, MUÑOZ MARTÍNEZ, Ana Belén y VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2009): *Relegados al margen. Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*, CSIC, Madrid.

MORALES MUÑIZ, M^a Dolores-Carmen (1996): “El simbolismo animal en la cultura medieval”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Historia Medieval*, T. 9, pp. 229-255.

PAYNE, Anne (1990): *Medieval beasts*, British Library, London.

REAU, Louis (2000): *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*, Ed. del Serbal, Madrid.

TERVERANT, Guy de (2002): *Atributos y símbolos en el arte profano. Diccionario de un lenguaje perdido*, Ed. del Serbal, Madrid.

VAN DEN ABEELE, Baudouin (2000): “Migrations médiévales de la grue”, *Micrologus: Natura, scienze e società medievali. Nature, Sciences and Medieval Societies*, 8, 1.

VAN DEN ABEELE, Baudouin (1996): “Quelques pas de grue dans l'histoire naturelle médiévale” en STOFFEL, Jean François ed., *Le réalisme. Contributions au séminaire d'histoire des sciences*, Collection Réminiscences, 2, Louvain-la-Neuve, pp. 71-98.

VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2009): *Iconografía marginal en Castilla. 1454-1492*, Biblioteca de Historia del Arte, CSIC, Madrid.

WAILES, Stephen L. (1973): “The Crane, the Peacock, and the Reading of Walther von der Vogelweide 19,29”, *Modern Language Notes*, 88, 5 (October), pp. 947-955.

WHITE, Terence Hanbury (1969): *The book of beasts. Being a translation from latin bestiary of the twelfth century*, Cape, London.

HERBARIOS¹

Autor/es y dirección electrónica: Irene González Hernando; irgonzal@ghis.ucm.es

Palabras claves: monasterios, ciencia, medicina, botánica, manuscritos

Síntesis del tema: Reciben el nombre de *herbarios* tanto los libros dedicados al conocimiento de plantas medicinales, como los jardines orientados al cultivo de las mismas.

Los primeros, los *libros de simples o herbarios* eran compendios de drogas simples que las explicaban de manera individual². Estas drogas simples eran básicamente hierbas o sustancias de origen vegetal; y aunque se incluían también minerales y animales de uso medicinal, eran los vegetales los que predominaban, de ahí el sobrenombre de *herbarios*. Normalmente se ordenaban de manera alfabética, así que estaban concebidos a modo de diccionario o enciclopedia. Por cada *simple*, aparecía una breve descripción, clasificación, indicación de su origen, hábitat, condiciones de cultivo, enfermedades que curaba, productos a los que estaba asociado, y a veces también las falsificaciones y sucedáneos. En principio estos libros de simples o herbarios no tenían un uso terapéutico directo, salvo que fuesen acompañados de una tabla en la que se relacionaban enfermedades y plantas para tratarlas. Más bien, este tipo de textos servían a los médicos para decidir que simples incluir en los preparados que prescribían, y a los boticarios para reconocer los productos, escoger la mejor variedad existente y descartar las falsificaciones.

Estos herbarios, cuyo precedente hay que buscarlo en la Antigüedad, y más específicamente en la *Materia Médica* de Dioscórides (s. I), fueron copiados a lo largo de la Edad Media, tanto en el mundo cristiano (occidental y oriental) como en el islámico. Frecuentemente compaginaban texto e imagen, ya que convenía indicar bien al farmacéutico y/o médico la planta que debía escoger. Las representaciones contenidas solían ser, por ello, fidedignas a la realidad, salvo en algún caso muy concreto, como la raíz de la mandrágora, que desarrolló una iconografía simbólica cuyas razones hay que buscarla en sus propiedades alucinógenas³.

Algunos de los herbarios medievales que circularon en los monasterios y escuelas de medicina Alto y Pleno medievales fueron: la ya mencionada *Materia Médica* de Dioscórides, el *De virtutibus simplicium herbarum* de Constantino el Africano (autor llegado a la Escuela de Salerno en 1065); el *Liber de simplici medicina* (también conocido como *Circa instans* o *Platearius*), atribuido a otro médico de Salerno, un tal Mateo Platearius, y fechado hacia 1140⁴; el *Macer Floridus*, atribuido al religioso Odo

¹ Esta entrada es una versión resumida del texto final, que está en proceso de revisión de cara a la publicación en una revista académica.

² Los *herbarios* reciben su nombre por oposición a los libros de fórmulas o de recetas compuestas. Estos recetarios, compendios de medicamentos o libros de fórmulas recibieron en la Edad Media nombres varios, los más frecuentes los de *antidotarium*, *dispensatorium* o *dispensarium*.

³ Véase la entrada iconográfica referida a la *mandrágora* en esta misma base de datos.

⁴ Un gran número de capítulos contienen referencias a diversas drogas vegetales. De cada una de ellas se da una descripción, también su origen geográfico, los tipos que existen de las plantas, las falsificaciones, y la complejidad o propiedades farmacológicas de las mismas. Este libro se apoya en la tradición de herbarios que arranca con el Dioscórides. Fue profusamente copiado, traducido a diversas lenguas, e ilustrado en la Baja Edad Media; dando lugar a otros compendios bajomedievales como el que hizo

Magdunensi, residente en Meung-sur-Loire (Francia), de la 2ª mitad del s. XI y comienzos del XII, escrito en latín⁵. De los herbarios bajomedievales podríamos destacar el *Simplicia* de Arnau de Villanova, médico de origen valenciano y vinculado a la Universidad de Montpellier, que debió escribir este tratado a finales del s.XIII o inicios del XIV; el *Libro de los secretos de Salerno* o *Arboreculti*, que fue muy copiado e ilustrado a finales del siglo XV y durante la primera mitad del XVI⁶; o el *Herbario de Maguncia* (1484), donde se describe las drogas que se vendían en las boticas, y que también estuvo ilustrado.

Respecto a los **jardines herbarios o herbolarios**, surgieron ligados al fenómeno monástico, derivando directamente del *ora et labora* de San Benito (480-547), al entender que los monjes han de desempeñar tanto trabajo intelectual como manual. El jardín monástico cumple esta doble función, ya que sirve para meditar y para desempeñar actividades manuales. El jardín del monasterio se componía de partes: el huerto (con verduras), el viridario (con árboles frutales), el jardín del claustro (para meditar) y el herbolario (con plantas aromáticas y medicinales). El herbolario monástico se justificaba por la actividad médica de los monjes, por la presencia del hospital en el monasterio, y por la dispensa de preparados a través de las boticas. Estas motivaciones desaparecieron con el arranque de la Baja Edad Media. A partir de estas fechas el herbolario monástico fue progresivamente sustituido por los jardines de los hospitales civiles y por los jardines botánicos universitarios. Un buen ejemplo de lo que debió ser uno de estos jardines de plantas medicinales lo encontramos en las distintas copias del tratado de Bartolomeo Anglicus, *De proprietarum rerum*, como por ejemplo en la traducción francesa del s.XV conservada en la BnF, ms.français 136 y que incluye en el fol. 176v a un herborista recolectando plantas.

Selección de obras:

- Dioscórides, *Materia Médica*: Códice de Viena, s. VI; Códice de Egipto o Israel, s.VIII, BnF, ms. grec 2179; Códice de España, s.XII-XIII, BnF, ms. arabe 2850.
- Manfredus de Monte Imperiali, *De herbis* (Italia, ca. 1330-1340, BnF, ms.latin 6823).
- *Libro de medicinas simples* (Francia, ca. 1450, BnF, ms. français 1310).
- *Herbario* (Italia, 2ª mitad XV, BnF, ms. latin 17844).
- *Le livre de simples medicines* (Bélgica, s. XV, Bibliothèque Royale, Bruselas, ms IV 1024).

Manfredus de Monte Imperiali (*De herbis*, 1330) o Bartolomeo Mini de Siena (*Tractatus de herbis*, 1440).

⁵ Libro estudiado por CABELLO DE LA TORRE, Pedro (1976), *El herbario médico medieval “Macer Floridus” de la Real Colegiata de San Isidoro de León. Traducción y comentarios al mismo*, Universidad Complutense de Madrid- Facultad de Medicina, Tesis Doctoral leída en 1975 (extracto).

⁶ Del *Libro de los secretos de Salerno* o *Arboreculti* se conocen hasta 24 ejemplares manuscritos, uno de ellos *Le livre de simples medicines*, ms IV 1024 Bibliothèque Royale de Bruxelles, s. XV, ilustrado. Además, existen también una docena de ediciones impresas de este libro realizadas entre 1488 y 1548 y publicadas con el título de *Arbolayre* o *Grant herbier en francoys*. El ms. de Bruselas contiene 457 sustancias la mayor parte de ellas acompañadas de miniaturas.

- Bartolomeo Anglicus, *Le livre des propriétés des choses* (traducción de Jean Corbechon), siglo XV, BnF, ms.français 136, fol. 176v (herborista recolectando plantas).

Bibliografía:

CABELLO DE LA TORRE, Pedro (1976), *El herbario médico medieval “Macer Floridus” de la Real Colegiata de San Isidoro de León. Traducción y comentarios al mismo*, Universidad Complutense de Madrid- Facultad de Medicina, Tesis Doctoral leída en 1975 (extracto).

DE FRUTOS GONZÁLEZ, Virginia (2010), “Edición crítica del *Regimen Sanitatis Salernitanum* transmitido por los manuscritos Add.12190 y Sloane 351 de la British Library de Londres”, *Minerva*, nº 23, pp.143-195

DILLEMANN, Georges (1968), « La pharmacopée au Moyen Âge. I. Les ouvrages », *Revue d’histoire de la pharmacie*, nº 199, pp.163-170.

GÓMEZ FERNÁNDEZ, J. Ramón (1999), *Las plantas en la brujería medieval (propiedades y creencias)*, Madrid, Ed. Celeste.

OPSOMER, Carmélia (2002), « La pharmacopée médiévale. Images et manuscrits », *Journal de Pharmacie de Belgique*, nº 57, pp.2-10.

SANTO TOMÁS PÉREZ, Magdalena (2002), *Asistencia a los enfermos en Castilla en la Baja Edad Media*, Tesis Doctoral de la Universidad de Valladolid.

VAN HOOFF, Henri (2001), “Notes pour une histoire de la traduction pharmaceutique”, *Meta: journal des traducteurs*, vol.46, nº 1, pp. 154-175, disponible en <http://id.erudit.org/iderudit/004551ar> (acceso 15 septiembre 2012).

JOB

Autor y dirección electrónica: Ana Hernández Ferreirós; ana_hernandez@pdi.ucm.es

Palabras clave: Job, Biblia, Antiguo Testamento, profeta, iconografía bíblica

Síntesis del tema: El libro de Job, parte del Antiguo Testamento, relata el sufrimiento al que Satán sometió a Job con la aquiescencia de Yahvé, y cómo finalmente este último restauró su prosperidad. Fue uno de los pasajes bíblicos más representados en el arte hebreo y también en el cristiano desde sus comienzos, por su relación con la resurrección de los muertos, apareciendo así habitualmente en contextos funerarios como catacumbas y sarcófagos. Posteriormente, fue fundamental la influencia de dos textos en la traslación visual de la historia, el *Testamento de Job* redactado en el siglo I a. C. y, sobre todo, el comentario al libro de Job escrito por el papa Gregorio Magno en el último cuarto del siglo VI titulado *Moralia in Iob*, que fue una de las obras de exégesis de las escrituras más populares en el periodo medieval.

Así, imágenes de la narración de las tribulaciones de Job y su posterior vencimiento ornaron desde manuscritos a capiteles, mosaicos y frescos, extendiéndose a objetos muebles. Estas ilustraban fundamentalmente cuatro episodios: el diálogo entre Satán y Yahvé, Satán infligiendo las llagas a Job, la restauración final de las riquezas y la salud a este o, mucho más frecuentemente, sus sufrimientos sentado o recostado sobre el muladar y, habitualmente, siendo visitado por sus tres amigos que lo tratan de consolar o acompañado de su esposa. Por último, existe una variante iconográfica curiosa que identificó a Job como un monarca, y que derivó en su representación con *regalia*.

Selección de obras:

- Job sobre el muladar acompañado de su mujer. Catacumba de Via Latina en Roma (Italia), siglo IV.
- Job sobre el muladar con su mujer y un amigo. Sarcófago de Junio Basso, ca. 359. Museo del Tesoro della Basilica di San Pietro, Ciudad del Vaticano.
- Job ciñendo sus lomos. Patmos (Grecia), Monasterio de San Juan Teólogo, MS 171, Biblia griega, siglo VIII, f. 479.
- Job como rey. Biblioteca Vaticana (Ciudad del Vaticano), Vat. gr. 749, Libro de Job con Catena bizantino, siglo IX, f. 249v.
- Job como rey. Bibliothèque Nationale de Paris (Francia), Latin, 6, Biblia de Roda, siglo XI.
- Job sobre el muladar con sus tres amigos. Madrid (España), Real Academia de la Historia, cod. 1, *Moralia in Iob* de San Millán de la Cogolla, ca. 1200, f. 215v.
- Job con su mujer y tres amigos. Portada occidental de la catedral de Notre Dame de París (Francia), inicios del siglo XIII.
- Job con su mujer y dos amigos. Göttingen (Alemania), Staatlichen Archivlager Preussischer Kulturbesitz, MS 1, Paráfrasis del Libro de Job en alemán, siglo

XIV, f. 421r.

- Ciclo de escenas de la vida de Job. Altar del santo Job, Colonia (Alemania), Wallraf-Richartz Museum, ca. 1480-1483.

Bibliografía:

BERNABÓ, Massimo (2003), “Cinquantaquattro dipinti romani della prima metà del IX secolo inediti o poco noti. Prima l'iconografia, poi lo stile”, *Segno e testo*, 1, pp. 309-331.

BESSERMAN, Lawrence L. (1979), *The Legend of Job in the Middle Ages*, Harvard University Press, Cambridge.

DUCHET-SUCHAUX, Gaston; PASTOUREAU, Michel (1996), *La Bible et les saints Guide iconographique*, Flammarion, Paris, p. 186.

DURAND, J. (1984), “Note sur une iconographie meconnue: le «Saint roi Job»”, *Cahiers Archeologiques*, nº 32, pp. 113-135.

LAMELAS MÍGUEZ, Julio (1989), “La historia de Job en la iconografía: S. Salvador del Río (Vilamarín) y Monasterio de Montederramo – Orense”, *Porta da Aira: revista de historia del arte orensano*, nº 4, pp. 67-84.

LELLI, Fabrizio (2008), “Christian and Jewish Iconographies of Job in Fifteenth-Century Italy”, en: DOHRMANN, Natalie B.; STERN, David (eds.), *Biblical Interpretation and Cultural Exchange. Comparative Exegesis in Context*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, pp. 214-236.

MASSONS I RABASSA, Estrella (2006-2007), “La iconografia dels diables a la historia de Job en la Bíblia de Rodes i en la Bíblia de Ripoll”, *Lambard: Estudis d'art medieval*, nº 19, pp. 147-170.

POESCH, Jessie (1970), “The beasts from Job in the *Liber Floridus* Manuscripts”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 33, pp. 41-51.

REAU, Louis (1956), *Iconographie de l'art chrétien*, Presses Universitaires de France, París, vol. 5, pp. 311-318 ;??

REED, Annette Yoshiko. (2001), “Job as Jobab: The Interpretation of Job in LXX Job 42:17b-e”, *Journal of Biblical Literature*, nº 120, pp. 31-55.

TERRIEN, Samuel (1996), *The Iconography of Job Trough the Centuries. Artists as Biblical Interpreters*, Pennsylvania State University, University Park.

LA PANTERA

Autor/es y dirección electrónica: Mónica Ann Walker Vadillo, monica.walker@louisville.edu

Palabras claves: animales, bestiario, pantera, dragón.

Síntesis del tema: Dentro de la tradición del Bestiario¹ medieval, la pantera aparece descrita como una bestia amable cuyo único enemigo es el dragón. Se trata de un animal multicolor, con un pelaje cubierto con discos blancos o negros. Las fuentes medievales mencionan que tras comer, la pantera entra en una cueva y duerme durante tres días. Cuando se despierta da un fuerte rugido y el olor dulce de su aliento atrae a todos aquellos animales a los que les llega su aroma. Tan sólo el dragón permanece lejos, escondido en un agujero porque tiene miedo de la pantera. Las fuentes medievales también mencionan que la pantera sólo puede dar a luz una vez debido a que los cachorros en el vientre, deseando salir, la lastiman con sus garras por lo que después no puede concebir.

Esta historia dio lugar en las interpretaciones alegóricas cristianas a equiparar a la pantera con Cristo, quien atrajo a la humanidad a él. Los colores de la pantera simbolizan las múltiples cualidades de Cristo. La estancia de la pantera en la cueva durante tres días simboliza el tiempo que Cristo pasó en el sepulcro y su bajada a los infiernos donde ató al dragón. Al tercer día, Cristo salió de la tumba y rugió su triunfo sobre la muerte. El dulce aliento de la pantera que atrajo a los otros animales aparece como símbolo de Cristo quien con sus palabras atrajo tanto a judíos como gentiles por igual.

En la tradición de los Bestiarios, la pantera aparece representada o bien con el cuerpo cubierto con rayas multicolores y/o con lunares. Estos últimos pueden ser blancos sobre un cuerpo de color azul, o bien de múltiples colores sobre un cuerpo blanco. Algunos artistas representaron a la pantera con astas o cuernos, y/o con el cuerpo de un perro, caballo o asno, demostrando que en ningún momento habían visto semejante animal. En la mayor parte de las representaciones la pantera aparece con la boca abierta y rodeada de animales, uno de los cuales es siempre un ciervo. El dragón puede o no aparecer en la imagen.

En otros medio artísticos como la escultura, se hace difícil identificar a la pantera debido a sus similitudes en algunos casos con otros felinos o canes. Sin embargo cuando uno de estos “felinos” o “canes” aparece enfrentándose a un dragón, es muy posible que se trate de la pantera.

La pantera fue asimismo uno de los animales que fueron usados en la heráldica medieval.

Selección de obras:

- *El Fisiologo de Bern*, Reims, c. 825-850. Bern, Burgerbibliothek Bern, Códice Bongarsiano 318, fol. 76r.

¹ Los Bestiarios medievales son un producto del siglo XII inglés cuando los exégetas cristianos combinaron las Etimologías de San Isidoro de Sevilla con el Fisiologo. Estos bestiarios expresan una repetición de sabiduría tradicional envuelta en un mensaje moralizante cristiano cuyo fin era didáctico. El bestiario muestra un escaso aporte de observación directa de los animales que presenta. Ver GUGLIELMI (2002).

- *Tapiz de la Creación*, Gerona, siglo XI. Museo Catedralicio de la Catedral de Gerona.
- *Bestiario*, Inglaterra, c. 1225-1250. Oxford, Bodleian Library, Ms. Bodley 764, fol. 7v.
- *Bestiario y Aviarium de Hugo de Fouillois*, St. Albans (?), Inglaterra, finales del siglo XIII. Oxford, Bodleian Library, MS. Bodley 602, fol. 20r.
- *Bestiaire* de Guillaume le Clerc, Francia, finales del siglo XIII. París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Fr. 1444b, fols. 249v-250r.
- *Bestiare d'amour* de Richard de Fournival, París, Francia, siglos XIII-XIV. París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Fr. 1951, fol. 14v.
- *Manuscrito misceláneo con un Bestiario*, Inglaterra, siglos XIII-XIV. Oxford, Bodleian Library, MS. Douce 88, Folio 84v.
- *Manuscrito misceláneo con un Fisiólogo entre los folios 118v y 121r*, Alemania o Bavaria, principios del siglo XIV. París, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 10448, fol. 118v.
- *Libro de Horas de María Tudor*, Inglaterra, Londres, c. 1310-1320. The British Library, Ms. Royal 2 B VII, fols. 108v-109r.
- *Libro de Horas de Carlota de Saboya*, Francia, c. 1420-1425. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, Ms. M. 1004, fol. 151v.

Bibliografía:

D'ARONCO, María Amalia (1984), "Considerazioni sul Physiologus antico inglese: Pantera vv. 8b.13^a; Balena vv. 1-7," en *AION: Filologia Germanica* 27, pp. 303-309.

DENNYS, Rodney (1975), *The Heraldic Imagination*, Londres, Barrie & Jenkins.

DEBIDOUR, Victor Henry (1961), *Le Bestiaire Sculpté du Moyen Age en France*, Paris, Arthaud.

GUGLIELMI, Nilda (ed.) (2002), *El Fisiólogo: Bestiario Medieval*, Madrid, Ediciones Eneida.

HARRIS, Nigel (1997) "Gar süezen smac daz pantir hât'. Der Panther und sein Atem in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters" en ROBERTSHAW, Alan & WOLF, Gerhard, ed., *Natur und Kultur in der deutschen Literatur des Mittelalters: Colloquium Exeter*, Tübingen, Niemeyer, pp. 65-75.

HASSIG, Debra (1993), *Homo animal est, homo animal non est; Text and Image in Medieval English Bestiaries*, Nueva York, Columbia University Press.

HASSIG, Debra (1995), *Medieval Bestiaries: Text, Image, Ideology*, Cambridge, Cambridge University Press.

PAYNE, Anne (1990), *Medieval Beasts*, Londres, The British Library.

ROSS, Bruce (1983), "The Old English Physiologus," *Explicator* 42:1, 4-6.

SCHRADER, J. L. (coord.), *A Medieval Bestiary*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

SAN JUAN BAUTISTA¹

Autor y dirección electrónica: Helena Carvajal González; hcarvajal@ucm.es

Palabras clave: Juan Bautista, bautismo, precursor,

Síntesis del tema: Juan el Bautista es un profeta del Antiguo Testamento que la tradición cristiana considera el precursor de Jesucristo. Según el evangelio de Lucas era hijo de Zacarías e Isabel (pariente de la Virgen María) y comenzó a predicar y a bautizar en el desierto durante el gobierno del emperador Tiberio. Bautizó a Cristo en el río Jordán y lo reconoció como mesías, siendo éste el inicio de la vida pública de Jesús. Sus críticas a la forma de vida de Herodes Antipas provocaron su arresto y decapitación en la fortaleza de Maqueronte.

Sus formas más habituales de representación reproducen, por tanto, los mencionados episodios de su vida: visitación de María a Isabel, nacimiento, predicación en el desierto, bautismo de Cristo, prendimiento y decapitación por orden de Herodes. Por influencia de los evangelios apócrifos a veces se representa la huida de Isabel con el niño Juan durante la matanza de los inocentes. Cuando aparece solo es frecuente que vista una túnica basta o una piel de animal y que porte como símbolo la imagen del agnus Dei. Asimismo, es habitual verle aparecer como intercesor en la *deesis* oriental o formando pareja con San Juan Evangelista. En el tránsito a la Edad Moderna es frecuente la representación de San Juan en edad infantil jugando con el Niño Jesús así como la peculiar representación de la cabeza cortada del santo, frecuentemente sobre un plato o bandeja.

Selección de obras:

- San Juan Bautista, panel del frente de la cátedra de Maximiano, s. VI, Museo Arzobispal de Rávena.
- Juan el Bautista como parte de la *deesis*, matroneo de Santa Sofía de Constantinopla, s. XII.
- Bautismo de Cristo, pintura procedente de la iglesia de Bagües, primera mitad del siglo s. XII, Museo Diocesano de Jaca.
- Nacimiento del Bautista, Libro de Horas de Turín-Milán, Jan Van Eyck, 1417.
- San Juan Bautista, Paneles exteriores del Políptico de San Bavón de Gante, Jan van Eyck, 1432, Catedral de San Bavón, Gante.
- San Juan Bautista, ala izquierda del tríptico Werl, Robert Campin, 1438, Museo del Prado.
- Degollación San Juan Bautista, Roger van der Weyden, Retablo de Miraflores, 1446-53, Galería Dahlem de Berlín.
- Cabeza de san Juan Bautista, círculo de Nikolaus Gerhaert, c 1480, Central Slovak Museum.
- Degollación San Juan Bautista, Retablo de San Juan Bautista, Pedro Berruguete, 1485, Iglesia de Santa María de Campo, Burgos.

¹ Esta entrada es una versión resumida del texto final, que está en proceso de revisión de cara a la publicación en una revista académica.

Bibliografía:

CARMONA MUELA, Juan. (2003), *Iconografía de los santos*, Istmo, Madrid.

DUCHET-SUCHAUX, Gaston y PASTOUREAU, Michel (1996): *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*, Alianza, Madrid.

JACOBO DE VORAGINE (2008), *La leyenda dorada*, 2 vols., Alianza, Madrid

IVORRA ROBLA, Adolfo V., "San Juan Bautista en el rito hispano-mozárabe", *Hispania sacra*, Vol. 62, nº 126, 2010, pp. 375-405.

LEONARDI, Claudio (Dir) (2000), *Diccionario de los Santos*. San Pablo, Madrid.

QUIROGA FIGUEROA, María, "San Juan Bautista en la imaginería del Museo provincial de Lugo y algunas consideraciones iconográficas", *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, 1995-1996, 7(1), pp.219-228.

RÉAU, Louis (1997), *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos*. T. II, Vol. 2. Ediciones del Serbal, Barcelona.

REVILLA, Federico (1990), *Diccionario de iconografía*, Cátedra, Madrid.

VILLAPLANA ZURITA, David, "Iconografía de los Santos Juanes en el arte Valenciano", *Saitabi*, 45, 1995, p. 393-412.

WALKER VADILLO, Mónica Ann (2011), "Salomé", *Base de datos digital de iconografía medieval*. Universidad Complutense de Madrid, <http://www.ucm.es/bdiconografiamedieval> (30-10-2014)

SANTA APOLONIA¹

Autor y dirección electrónica: Diana Olivares Martínez; diana.olivares@pdi.ucm.es

Palabras clave: Santa Apolonia, santas mártires, dentistas, tenazas, patrona, virgen, Alejandría

Síntesis del tema: Santa mártir y virgen de Alejandría, se consideraba hermana del diácono San Lorenzo. Nació en el siglo III d.C. en Alejandría y fue educada por su familia en la fe cristiana, renunciando al matrimonio para dedicar su vida a Cristo. En el año 249, coincidiendo con los actos conmemorativos del primer milenio del Imperio Romano, se inició una persecución violenta de los cristianos, durante la cual Santa Apolonia, que ya era una mujer madura, fue apresada y obligada a apostatar.

Eusebio de Cesarea transmitió el testimonio de Dionisio de Alejandría, que en una carta dirigida a Fabio, obispo de Alejandría, relataba el motín sucedido y las torturas a las que fueron sometidas los cristianos, entre ellos la anciana virgen Apolonia. Según Dionisio, tras la negativa de Apolonia a adorar los ídolos, fue golpeada y apedreada hasta que le rompieron los dientes. Otra leyenda posterior narraba que el verdugo le habría arrancado los dientes uno a uno con una pinza o tenazas, consistiendo en ello su martirio. Tras ser amenazada con la hoguera, ella misma habría decidido arrojararse a las llamas.

Santa Apolonia es considerada patrona de aquellos de padecen afecciones en los dientes y de los dentistas. Su condición de protectora hizo que fuera muy venerada, por ello contamos con numerosas representaciones y reliquias. A pesar de su senectud, suele ser representada de manera ideal, como una joven virgen mártir. Sus principales atributos son la palma del martirio y una pinza o tenazas que a menudo ostenta una muela o diente en su extremo.

Santiago de la Vorágine, en la *Leyenda Dorada*, amplió la historia situándola en tiempos de Decio, aunque tuvo lugar en los últimos años de Marco Julio Filipo. Esta referencia se constituye en el texto medieval más extenso acerca de esta Santa, canonizada en 299 por el Papa Marcelino. En Oriente hay ausencia de culto a esta santa, pues se consideró el último acto de la santa como un suicidio.

Aunque contamos con muchas representaciones de la santa sola, de su martirio pervivió la tortura relacionada con la pérdida o extracción de los dientes. Dicha escena se popularizó especialmente en los siglos XIV y XV por influencia de la escenografía de las representaciones teatrales, apareciendo en ocasiones figuras secundarias como los verdugos o el emperador.

Selección de obras

- Santa Apolonia. Fresco en la iglesia de Gislinge (Dinamarca), h. 1300.
- Santa Apolonia. Fresco en la iglesia de Santa María de la Roca en Offida (Italia), siglo XIV.
- Martirio de santa Apolonia. Jacopo Bedi de Gubbio (¿). Iglesia de Santa María de la Misericordia, Cagli, Pésaro-Urbino (Italia), h. 1432-75.
- Santa Apolonia. Portada de los Libreros, catedral de Rouen (siglo XIV).

¹ Esta entrada es una versión resumida del texto final, que está en proceso de revisión de cara a la publicación en una revista académica.

- Martirio de santa Apolonia. Jean Fouquet. *Libro de Horas de Étienne Chevalier*, 1452-1460. Musée Condé, Chantilly.
- Martirio de santa Apolonia. *Libro de Horas de Jean de Montauban*, Ms. 1834, f. 108. Musée de Rennes. Siglo XV.
- Santa Apolonia. *Libro de Horas de Catherine de Cleves*, Utrecht. Pierpont Morgan Library NT, Ms. 917, h. 1440.
- Santa Margarita y Santa Apolonia. Roger van der Weyden. Staatliche Museen, Berlin, 1445-1450.
- Santa Apolonia. Piero della Francesca. Políptico de San Agustín. National Gallery of Art, Washington, 1454-1469.
- Santa Apolonia. Libro de Horas del Espíritu Santo. Ms. Lat. Liturg. G.5, f. 353, Bodleian Library (Oxford), finales del siglo XV.
- Santa Apolonia. Detalle del cáliz de Alonso de Burgos. Museo Diocesano de Cuenca. Hacia 1485.
- Santa Apolonia. Retablo de la escuela de Bréa. Iglesia de Saint Laurent en La Bollène-Vésubie, Niza (Francia), siglo XV.
- Santa Apolonia. Juan de Flandes. Retablo para la universidad de Salamanca, 1507-1508.

Bibliografía

BAÑOS VALLEJO, Fernando (2003), *Las vidas de santos en la literatura medieval española*, Laberinto, Madrid.

BECK, Jonathan (1993): “Sainte Apolline: l’image d’un spectacle, le spectacle d’une image”, LASCOMBES, André (ed.), *Spectacle et image dans l’Europe de la Renaissance*, Brill, Leiden, pp. 232 -244.

BORSARI, Elisa y GASSÓ, Héctor (2012): “El martirio de santa Apolonia entre la literatura y la iconografía”, PAREDES, Juan (ed.), *De lo humano y lo divino en la literatura medieval: santos, ángeles y demonios*, Universidad, Granada, pp. 81-108.

BRABANT, H. y LEROY-MOLINGHEN, Alice (1967): “Sainte Apolline, de l’Histoire à la Légende”, *Clio Medica*, 2, pp. 179-188.

BUTLER, A. (1991): *Vidas de los santos*. Madrid, Libsa.

COLLEDANI, Gianni (2010): “Sant’Apollonia”, *Sot la nape*, 62-1, pp. 5-10.

COULSON, J. (1964): *Dictionnaire historique des saints*. Société d’édition de dictionnaires et encyclopédies, París.

DE LA VORÁGINE, Santiago (ca. 1230-1298): *La leyenda dorada* [Traducción de MACÍAS, José Manuel (2001): *Santiago de la Vorágine. La leyenda dorada*. Alianza, Madrid, vol. I-II, 10ª reimpresión de la 1ª edición de 1982]

DELEHAYE, H. (1933): *Les origines du culte des martyrs*. Société des Bollendistes, Bruselas.

DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M. (1996): *La Biblia y los Santos. Guía iconográfica*. Alianza, Madrid.

GESSLER, Jean (1949), “A propos d’un acteur dans le Jeu de sainte Apolline”, *Miscellanea Leo van Puyvelde*, La connaissance, Bruxelles, pp. 269- 275.

LEONARDI, C. (2000): *Diccionario de los santos*. 2 vols., San Pablo, Madrid.

LÓPEZ-RÍOS, Santiago (2008), “La oración a Santa Apolonia”, *Theatralia*, 10, pp. 59-76.

METFORD, J.C.J. (1983): *Dictionary of Christian Lore and Legend*. Thames and Hudson, London.

RÉAU, Louis (1998): *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos A-F*. Tomo 2, Vol. 3, El Serbal, Barcelona, [Traducción de RÉAU, Louis (1955-1959): *Iconographie de l'art chrétien*. 3 vols. Presses Universitaires de France, Paris], pp. 134-136.

ROIG, J.F. (1950): *Iconografía de los Santos*. Omega, Barcelona.

ROMAN, M.T. (1999): *Diccionario de los santos*, Alderabán, Madrid

EL *SENMURV*¹

Autor y dirección electrónica: Noelia Silva Santa-Cruz, nsilva@ucm.es

Palabras clave: Senmurv / Senmurw

Síntesis del tema: El *senmurv* es una criatura fantástica cuyo origen se remonta a la mitología zoroastriana, donde se le cita en varios textos sagrados persas como el dispensador de semillas sobre la tierra. Presenta una morfología híbrida, resultado de agregar alas y una larga cola de pavo real, vuelta sobre la espalda, a un prótomo de cuadrúpedo, con cabeza de perro, orejas erguidas y patas acabadas en garras. Su representación visual aparece por primera vez en época sasánida (siglos III-VII), transfiriéndose al ámbito bizantino probablemente tras la victoria del emperador Heraclio sobre los persas (627). También aparece representado frecuentemente en artes figurativas y suntuarias islámicas tempranas, vinculadas con la dinastía omeya y abbasí. A pesar de exhibir una feroz mandíbula, este ser encarna a una criatura benéfica, lo que explica su presencia habitual en contextos reales, ligada a la imagen del soberano como protector o incluso como símbolo de la majestad real y la prosperidad del reino. Este carácter positivo se mantuvo asimismo en Bizancio y el Islam, donde fue un tema áulico ligado a la idea de poder real. Desde Oriente pasó al Occidente tardoantiguo y medieval, donde es posible rastrearlo en algunas obras religiosas. En la actualidad, su uso se mantiene en Asia Central como animal apotropaico decorando objetos empleados como talismanes. Asimismo esta criatura mítica posee una esencia astral, por lo que tal vez pudo encarnar originariamente una constelación.

El estudio iconográfico de esta bestia fabulosa resulta extremadamente complejo como consecuencia de una confusión lingüística. El término *senmurv* ha sido equivocado con frecuencia en la historiografía con el nombre de otra criatura fabulosa, un pájaro a menudo benéfico, el *sīmurgh*, que aparece también en la mitología persa y que se ha asociado tradicionalmente a su vez con otra ave legendaria, el pájaro Rujj.

Selección de obras:

- Plato sasánida, plata dorada, siglos VII-VIII, British Museum, Londres, inv. n° ME 124095.
- *Semurv* como parte de la ornamentación de la vestimenta de Cosroes II (591-628) en un relieve de Taq-i-Bustan, Gran Iwan. Persia sasánida.
- Relieve de Taq-i-Bustan con representación de *senmury*, Gran Iwan, Persia sasánida.
- Jarro de latón, Irán, siglos VIII-IX, British Museum, Londres, inv. n° 1959.1023.1.
- Caja de marfil, Irán, siglos VIII-IX, Fischer Collection., Lucerna, Suiza
- Placa de estuco procedente de un edificio en Chal Tarkhan, norte de Irán, dinastía omeya, British Museum, inv. n° ME 1973,7-25.1 [135913]
- Relieve en piedra del baño de la residencia de Khirbat al-Mafjar.
- Fragmento textil, seda, Irán (?), siglos VIII-IX, Victoria and Albert Museum, Londres, inv. n° 8579-1863.
- Fragmento textil, seda, Bizancio, siglos IX-X. Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruselas, Bélgica, inv. n° Tx 609.

¹ Esta entrada es una versión resumida del texto final, que está en proceso de revisión de cara a la publicación en una revista académica.

- Fragmento de tejido, seda, Mediterráneo oriental, siglos XI-XII, procedente del Monasterio de Santa María de l'Estay, Barcelona, actualmente en Cooper Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution, New York.
- Relieve del sarcófago de la abadesa Teodota, Pavía, siglo VIII.
- "Coreus y el águila cazando la gacela", Beato de Gerona, f. 165 v. Museo Capítular, Catedral de Gerona, año 975.

Selección bibliográfica:

BERNUS-TAYLOR, Marthe (ed.) (2001): *L'Etrange et le Merveilleux en terres d'Islam*. Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, París, pp. 117-119.

BISI, A. (1966): "Senmurv" en *Enciclopedia dell Arte Antica, Classica e Orientale*, vol. VII. Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, pp. 199-200.

BLOIS, François de (1998): "Šīmurgh" en BOSWORTH, C.E.; DONZEL, E. van; HEINRICHS, W.P. y LECOMTE, G. (eds.), *Encyclopédie de l'Islam*, nouvelle édition t. IX. Brill, Leiden, pp. 638-639.

BORGES, Jorge Luis (1967): *El libro de los seres imaginarios*. Kier, Buenos Aires, 1967, p. 100.

BÜRGEL, Johann Christopher (1988): *The Feather of Simurgh: The Licit-Magic of the Arts in Medieval Islam*, New York University Press, New York.

COMPARETI, Matteo (2006): "The So-Called *Senmurv* in Iranian Art: A Reconsideration of An Old Theory" en BORBONE, P.G.; MENGOZZI, A. y TOSCO, M. (eds.) *Loquentes linguis. Studi Linguistici e Orientali in onore di Fabrizio A. Pennacchietti*. Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, pp. 185-200.

CURTIS, Vesta Sarkhosh (1996): *Mitos persas*. Akal, Madrid.

DOMYO, M. (1997): 'Late Sassanian Textile Designs in the Reliefs at Taq-i Bostan'. *CIETA Bulletin* 74, pp. 18-27.

HARPER, Prudence Oliver (1961): "Senmurv", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 20, n° 3 (noviembre), pp. 95-101.

JEROUSSALIMSKAYA, Anna (1993): "Soieries sassanides" in *Splendeur des Sassanides. L'Empire perse entre Rome et la Chine, 224-642*, cat. exp. Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruselas, pp. 113-119.

LEONI, F. (2013): "On the Monstrous in the Islamic Visual Tradition" en MITTMAN, A.S. y DENDLE, P.J., *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstruous*. Ashgate, Surrey; Burlington.

PELLAT, Charles (1975): "Ankā", en GIBB, H.A.R.; KRAMERS, J.H.; LÉVI-PROVENÇAL, É. y SCHACHT, J. (eds.), *Encyclopédie de l'Islam*, nouvelle édition t. I. Brill, Leiden, p. 524.

RIBOUD, Krishna (1983). 'Brief Comments on the Depiction of the Simurgh'. *National Museum Bulletin* (New Delhi) 4-5, pp. 92-105.

ROMANO, M.C. (1994). 'Il Senmurv' en LUCIDI, M. T. (ed.), *La seta e la sua via*. De Luca, Roma, pp. 135-137.

SAÉZ-LÓPEZ, Sandra (2010): “El vuelo de Oriente a Occidente del mítico pájaro Rujj y las transformaciones de su leyenda”, *Anales de Historia del Arte*, vol. extraordinario, pp. 327-344.

SCHMIDT, Hanns-Peter (1980a): "The Sēmurw. Of Birds and Dogs and Bats," *Persica*, vol. IX, pp. 1-85.

SCHMIDT, Hanns-Peter (1980b): ‘The Sīmurgh in Sasanian Art and Literature’. *The Journal of the K.R. Cama Oriental Institute* 48, pp. 161-178.

SCHMIDT, Hanns-Peter (2002), “Simorgh” en *Encyclopaedia Iranica*, disponible en línea <http://www.iranicaonline.org/articles/simorg>

SCHIMMEL, Annemarie (2003): *Islam and the Wonders of Creation: the Animal Kingdom*. Al-Furqān Islamic Heritage Foundation, Londres.

TREVER, C.V. (1938): *The Dog-Bird. Senmurw-Paskudj*, The Hermitage Museum, Leningrado.

EL TRANSI TOMB.

Dr. Herbert González Zyma: Dpto. de Historia del Arte I (Medieval) UCM
hgonzale@pdi.ucm.es

D^a Laura M^a Berzal Llorente: Máster de Estudios Medievales UCM
lmblllorente@estumail.ucm.es

Resumen: El *transi tomb*, en el arte de la Baja Edad Media, es la representación de un cuerpo humano muerto y en proceso de descomposición. Fue un tema iconográfico relativamente habitual en la escultura funeraria del siglo XV, que debe relacionarse con las expresiones visuales de lo macabro, siendo sus ejemplos más relevantes las laudas, los sepulcros y las miniaturas. El *transi* sustituyó a los tradicionales yacentes idealizados o duplicó la imagen del yacente mostrando, a la vez, al difunto idealizado junto a la visión realista de su cuerpo en proceso de degradación. Se afirma así una idea, presente en la filosofía cristiana neoplatónica, que defiende que el cuerpo es un soporte despreciable y corrupto para el alma, que es inmortal, bella y está dotada de la gracia. Aunque el *transi* predomina como recurso visual macabro en contextos funerarios, no es un tema exclusivo de la ornamentación de sepulcros, sino que aparece también en miniaturas y en otros soportes, entendido siempre como una advertencia acerca de la fugacidad de la vida. Existen dos variantes iconográficas esenciales: el *transi* simple, que muestra un solo individuo en forma de cadáver, y el *transi* doble, que confronta la imagen del difunto, representado como si estuviera dormido, con su doble muerto y degradado, en una especie de visión especular. Estas dos iconografías se enriquecieron con variantes locales y atributos diversos, que deben ser estudiados en relación con las etapas del proceso natural de putrefacción de un cadáver y con el valor simbólico concedido a ciertas alimañas.

Palabras clave: *Transi*, escultura funeraria, muerte, cadáver, descomposición, macabro, tumba.

Selección de obras:

- Mausoleo con *Transi* vertical de Renato de Châlon, Príncipe de Orange, obra de Ligier Richier, 1544, iglesia de Saint Pierre de Bar le Duc.
- *Transi* del médico Guillaume de Harcigny, h. 1393, Museo de Laon.
- Llibre Vermell, *Ad mortem festinamus*, fol. 27r, h. 1400, Biblioteca del Monasterio de Montserrat.
- *Beato* mozárabe escrito por el presbítero Senior e iluminado por Emeterio y la monja Ende, firmado en el 975, fol. 16 v. con la Crucifixión y el *transi* de Adán, Museo de la Catedral de Gerona.
- Guyot Marchand, *Danse Macabre*, París, 1485, xilografías que copian las composiciones del cementerio de los Inocentes, detalle del lector ante el *transi* del Rey.

- Danza macabra de la sala capitular del convento de Franciscanos de Morella, 1427-1442.
- Ars Moriendi, xilografías alemanas entre 1450 y 1500, detalle del alma saliendo por la boca en el momento de la muerte.
- Libro de las Grandes Horas de Rohan, París o Angers, 1430-1435, detalle del fol. 159 con el transi y la *commendatio animae*.
- Transi doble de John FitzAlan, conde de Arundel, capilla del castillo de Arundel, Sussex Occidental, Inglaterra, 1435.
- Transi doble del arzobispo Henry Chichele, Catedral de Canterbury, 1424-1426.
- Tumba del Cardenal Lagrange, procedente de la iglesia de San Marcial de Aviñón, 1388-1402, Museo del Petit Palais, detalles del frente del sarcófago, del yacente que cerraba el sarcófago y dibujo del siglo XVII que muestra su estado primitivo.
- Tumba del canónigo Etienne Yver, 1468, primitiva capilla de San Nicolás, hoy de Santa Clotilde, Nôtre Dame de París.
- Monumento de Thomas Beresford y su mujer en Fenny Bentley, Derbyshire, h. 1473.
- Lauda del profesor de Oxford Ralph Hamsterley, h. 1518, Iglesia de San Andrés de Oddington, Oxfordshire.
- Dibujo de la tumba de Robert Touse, catedral de Rouen, Francia, h. 1422. Recogido por Benecke (2001).
- *Transi* del caballero François I de Montferrand-La Sarraz, h. 1363-1400, capilla de San Antonio del castillo de la Sarraz.
- Relieve de la tumba Beaulieu, h. 1450, cementerio de Drogueda.
- Sepulcro del Doctor Juan Martínez Grajal, h. 1447, claustro de la Catedral de León.
- Miniatura del *transi* de la tumba de una reina Ms. add 37049, fol. 32, British Library, Londres, entre 1435 y 1440.
- San Francisco estigmatizado ante un transi coronado, fresco del siglo XIV, Iglesia inferior de Asís.
- Masaccio, Fresco de la Trinidad, 1425-1428, Iglesia de Santa María Novella, Florencia.
- Enmanuel Büchel, *Transi*, impreso en 1768, Biblioteca de Nuremberg.

Bibliografía

- ALEXANDRE-BIDON, Danièle (1998): *La mort au Moyen Age: XIII^e-XVI^e siècle*. Hachette Littératures, París.
- ANÓNIMO-PSEUDO ARISTÓTELES (siglo IV, griego): *El Fisiólogo*. Edición de GUGLIELMI, Nilda (2000): *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*. Obelisco, Barcelona.
- ARGAN, Giulio Carlo (1987): *Renacimiento y Barroco. I. De Giotto a Leonardo da Vinci*. Akal, Madrid.
- ARIÈS, Philippe (1983): *Images de l'homme devant la mort*. Seuil, París.
- ARIÈS, Philippe (2000): *Historia de la muerte en Occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días*. Quaderns Crema, Barcelona.
- AURELL, Jaume; PAVÓN, Julia (eds.) (2002): *Ante la muerte: actitudes, espacios y formas en la España medieval*. Universidad de Navarra, Pamplona.
- AZPEITIA MARTÍN, María (2008): *Historiografía de la historia de la muerte*. Universidad de Salamanca, Salamanca.
- BALTRUSAITIS, Jurgis (1983): *La Edad Media Fantástica: Antigüedades y exotismos en el arte gótico*. Cátedra, Madrid.
- BARON, Françoise (2003): "Le médecin, le prince, les prélats et la mort: L'apparition du transi dans la sculpture française du Moyen Âge", *Cahiers archéologiques, fin de l'antiquité et moyen-âges*, nº 51, pp. 125-158.
- BARRIOS PINTADO, Feliciano (Coord.) (2010): *Francisco de Borja, santo y duque: (1510-2010)*. Fundación Cultural de la Nobleza Española, Madrid.
- BENEDICTOW, Ole J. (2011): *La Peste Negra (1346-1353)*. Akal, Madrid.
- BINSKI, Paul (2001): *Medieval Death: Ritual and Representation*. British Museum Press, Londres.
- BOSSCHE, Benoit van der (2006): *La Cathédrale de Strasbourg: sculpture des portails occidentaux*. Picard, París.
- BOURDIEU, Catherine y CHONÉ, Paulette (1998): *Ligier Richier: sculpteur lorrain*, Citedis, París.
- BUENO DOMÍNGUEZ, María Luisa (2001): *Espacios de vida y muerte en la Edad Media*. Semuret, Zamora.
- CASTELBÓN FERNÁNDEZ, Eva María (1995): "La muerte vivida", *Indagación*, nº 1, pp. 161-180.
- CHARBONNEAU-LASSAY, Louis (1997): *Bestiario de Cristo: el simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. José J. Olañeta, Palma de Mallorca.
- CHASTELLAIN, Georges (1864): *Œuvres III*, (Ed.) Baron Kervyn de Lettenhove, Bruselas, F. Heussner, Academia Real de Ciencias, Letras y Bellas Artes de Bélgica.
- CHICO PICAZA, María victoria (2012-2013): "Composición, estilo y texto en la miniatura del Códice Rico de C.S.M" *VII Semana de estudios Alfonsíes*, pp. 172-173.
- CLARAMUNT RODRÍGUEZ, Salvador (1988): "La danza macabra como exponente de la iconografía de la muerte en la Baja Edad Media". En NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel; PORTELA SILVA, Ermelindo (coord.): *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media: ciclo de conferencias celebrado del 1 al 5 de diciembre de 1986*. Universidad de Santiago, Santiago de Compostela, pp. 93-98.
- COHEN, Kathleen (1973): *Metamorphosis of a death symbol: the transi tomb in the late Middle Ages and the Renaissance*. Universidad de California Press, Berkeley, Londres.
- COLLINS, Hugh E. L. (2000): *The Order of the Garter, 1348-1461: Chivalry and Politics in late Medieval England*. Oxford Historical Monographs, Oxford.
- CURRY, Anne (2004): "Fitzalan, John (VI), seventh earl of Arundel (1408–1435)", *Oxford Dictionary of National Biography*. Edición online. Oxford University Press.

- DANIELL, Christopher (1997): *Death and Burial in Medieval England: 1066-1550*. Routledge, Londres.
- DELUMEAU, Jean (1983): *La Pêché et la Peur: la culpabilisation en Occident, XIII^e-XVIII^e siècles*. Fayard, París.
- DESCHAMPS, Eustache (1346-1406, francés): *Poemas*. Edición de LAURIE, Ian y SINNREICH-LEVI, Deborah (2003): *Selected Poems*. Routledge, New York.
- DUARTE GARCÍA, Ignacio (2003): "Representaciones de la muerte en la Edad Media y en el Renacimiento", *Ars Medica, revista de Estudios Médico-Humanísticos*. Vol. 6. No. 8. Universidad de Chile.
- ECO, Umberto (2011): *Historia de la fealdad*. De bolsillo, Barcelona.
- ESPAÑOL BELTRÁN, Francesca (1992): *La imagen de lo macabro en el gótico hispano*. Historia 16, Madrid.
- FRANCO MATA, María Ángela (1998): *Escultura gótica en León y su provincia. (1230-1530)*. Diputación de León, León, pp. 481-482.
- FRANCO MATA, María Ángela (2002): "Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las danzas de la muerte bajomedievales en España", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, Tomo 20, nº 1-2, pp. 173-214.
- GARCÍA CUADRADO, Amparo (1993): *Las Cantigas: el Códice de Florencia*. Universidad de Murcia, Murcia.
- GARCÍA HERNÁN, Enrique (1999): *Francisco de Borja. Grande de España*. Diputación valenciana, Valencia.
- GARDNER, Julian (1992): *The Tomb and the Tiara: curial tomb sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Ages*. Clarendon Press, Oxford.
- GAUTHIER, Jules (1898): "Conrad Meyte et les sculpteurs de Brou en Franche-Comté", *Reunion des Sociétés savantes des beaux arts des départements*. XXII, p. 274.
- GIGLIUCCI, Roberto (1994): *Lo spettacolo della morte: estetica e ideologia del macabro nella letteratura medievale*. De Rubeis, Anzio.
- GÓMEZ BÁRCENA, María Jesús (1988): "La liturgia de los funerales y su repercusión en la escultura gótica". En NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel; PORTELA SILVA, Ermelindo (coord.): *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media: ciclo de conferencias celebrado del 1 al 5 de diciembre de 1986*. Universidad de Santiago, Santiago de Compostela, pp. 31-50.
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2002): "Tradición clásica en la serpiente del Medievo", *Revista de Arqueología*, nº 260, pp. 46-53.
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011): "El encuentro de los tres vivos y de los tres muertos". *Revista digital de iconografía medieval*. Vol. III, nº 6, pp. 51-82.
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2014): "La danza macabra". *Revista digital de iconografía medieval*. Vol. VI, nº 11, pp. 23-51.
- GUIANCE, Ariel (1989): *Muertes medievales, mentalidades medievales: un estado de la cuestión sobre la historia de la muerte en la Edad Media*. Instituto de Historia Antigua y Medieval, Buenos Aires.
- GUIANCE, Ariel (1998): *Los discursos sobre la muerte en la Castilla medieval, siglos VII-XV*. Junta de Castilla y León, Valladolid.
- GUIART, Jules (1913): "Le macabre dans l'art", *Aesculape*, vol. XIII, nº 18.
- HAINDL, Ana Luisa (2009): "La Muerte en la Edad Media", *Historias del Orbis Terrarum*, nº 1, pp. 104-206.
- HAW, Stephen G. (2006): *Marco Polo's China: a Venetian in the realm of Khubilai Khan*. Routledge, Londres.
- HILLS, Paul (1995): *La luz en la pintura de los primitivos italianos*. Col. Arte y estética 35. Akal, Madrid.

- HUIZINGA, Johan (1994): *El otoño de la Edad Media: Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Alianza, Madrid.
- IMHOF, Arthur E. (1991): *Ars Morienti*. Böhlau, Colonia.
- INFANTES, Víctor (1997): *Las danzas de la muerte: génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*. Universidad de Salamanca, Salamanca.
- KING, Pamela (1984): "The Cadaver tomb in the late fifteenth-century: some indications of Lancastrian connection", en *Dies Illa: Death in the Middle Ages*. Francis Cairns, Liverpool, pp. 45-57.
- KURTZ, Leonard Paul (1975): *The Dance of death and the macabre spirit in European literature*. Gordon Press, Nueva York.
- LAMBEL, Conde de (1862): *Le bienheureux Jean de Montmirail*. L. Lefort, Lille.
- LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas (2005): *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Paidós Ibérica, Barcelona.
- LECOUTEUX, Claude (1990): *Les Esprits et les Morts. Croyances Médiévales*. Champion, París.
- LECOUTEUX, Claude (1999): *Fantasmas y aparecidos en la Edad Media*. Medievalia, Barcelona.
- LECOUTEUX, Claude (1999): *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media*. Medievalia, Barcelona.
- LENIAUD, Jean Michel; PLAGNIEUX, Philippe (2012): *La basilique Saint Denis*. Patrimoine Eds Du, París.
- LLOYD, Simon (2004): "Edmund, first earl of Lancaster and first earl of Leicester (1245–1296)", *Oxford Dictionary of National Biography*, Edición Online, Oxford University Press.
- MÂLE, Émile (1995): *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*. Armand Colin, París.
- MARTÍNEZ FALERO, Luis (2011): "El tema de la muerte en la literatura popular europea: Las danzas de la muerte y sus implicaciones doctrinales", *Revista Cálamo FASPE*, nº 58, pp. 59-65.
- MARTÍNEZ GIL, Fernando (1996): *La muerte vivida: muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad media*. Diputación provincial, Toledo.
- MICHAULT, Pierre (siglo XV, francés): *Poemas*. Editado por FOLKART, Barbara (1980): *Œuvres poétiques*, UGE, París.
- MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (1988): *La muerte vencida: imágenes e historia en el Occidente Medieval: 1200-1348*. Encuentro, Madrid.
- MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (1993): "Las actitudes del hombre ante la muerte". En GONZÁLEZ MÍNGUEZ, César (Ed.): *La otra historia: sociedad, cultura y mentalidades*, pp. 25-36.
- MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (2002): *La muerte primera y las otras muertes: un discurso para las postrimerías en el Occidente Medieval*. Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona.
- MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (2004): *Fantasmas de la sociedad medieval: enfermedad, peste y muerte*. Universidad de Valladolid, Valladolid.
- MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (2004): *Muerte y modelos de muerte en la Edad Media Clásica*. Universidad de Valladolid, Valladolid.
- MONTVERT, C. (1893): "Le tombeau de François de la Sarraz et le mausolée de la collegiale de Neuchâtel", *Musée Neuchâtelois*, nº XXX, p. 271.
- MUNDO, Anscario M. y SÁNCHEZ MARIANA, Manuel (1976): *El Comentario de Beato al Apocalipsis. Catálogo de los Códices*. Biblioteca Nacional, Madrid.

- NIGEL, Saul (2009): *English Church monuments in the Middle Ages: History and Representation*. Oxford University Press, Oxford.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (1988): "La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria". En NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel; PORTELA SILVA, Ermelindo (coord.): *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media: ciclo de conferencias celebrado del 1 al 5 de diciembre de 1986*. Universidad de Santiago, Santiago de Compostela, pp. 9-19.
- OOSTERWIJK, Sophie (2008): "Of dead kings, dukes and constables. The historical context of the Danse Macabre in late-medieval Paris" *Journal of the British Archaeological Association*, nº 161: pp. 131-162.
- PADMASAMBHAVA (1999): "Oasis of liberation" Ngagyur Nyingma Institute, India.
- PALAFOX MARQUÉS, Silverio (1977): *La generación espontánea de seres vivos: un tema reiterativo en la historia de la biología*. Magisterio Español, Madrid.
- PAVÓN BENITO, Julia (2008): *Morir en la Edad Media: La muerte en la Navarra medieval*. Universidad de Valencia, Valencia.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2006): *Viajes medievales II: Embajada a Tamorlán; Andanças e viajes de Pero Tafur; Diarios de Colón*. Biblioteca Castro, Madrid.
- PLANCHER Urbain (1741): *Histoire generale et particulare de Borgogne*. Dijon, tomo II, p. 31.
- POLLEFEYS, Patrick (2008): *La Danza Macabra del Cementerio de los Santos Inocentes de París*. La Guillotina, México.
- POPEANGA CHELARU, Eugenia (1992): "El relato de viajes de Odorico de Pordenone", *Revista de Filología Románica*. Número 9. Universidad Complutense de Madrid, p. 37-62.
- PORTELA SILVA, Ermelindo; PALLARÉS MÉNDEZ, María del Carmen (1992): "Los espacios de la muerte". En NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel; PORTELA SILVA, Ermelindo (coord.): *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media (II): ciclo de conferencias celebrado del 15 al 19 de abril de 1991*. Universidad de Santiago, Santiago de Compostela, pp. 27-36.
- RABAZO VINAGRE, Ana Rosa (2011): "Muerte y pérdida de identidad. Temores que despiertan en la sociedad castellana durante la Baja Edad Media", *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia Medieval*, nº 24, pp. 353-386.
- RADL, Emanuel (1982): *Historia de las teorías biológicas, vol. 1. Hasta el siglo XIX*. Alianza Editorial, Madrid.
- RÉAU, Louis (1997-1998): *Iconografía del arte cristiano, 2. Iconografía de los Santos, de la G a la O*. Vol. 4. Ediciones del Serbal, Barcelona.
- REAU, Louis (2008): *Iconografía del arte cristiano. T. 1, Iconografía de la Biblia*. Vol. 2. Nuevo Testamento. Serbal, Barcelona.
- REDONDO CANTERA, María José (1987): *El sepulcro en España en el siglo XVI: tipografía e iconografía*, Ministerio de Cultura, Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, Madrid.
- REY HAZAS, Antonio (2003): *Artes de bien morir: Ars Moriendi de la Edad Media y Siglo de Oro*. Lengua de Trapo, Madrid.
- ROBERT, Ulysse (1902): *Philibert de Chalon, prince d'Orange, vice roi de Naples*. Plon-Nourrit, París.
- RODRIGUEZ PEINADO, Laura (2011): "El arte textil en el siglo XIII. Cubrir, adornar y representar: una expresión de lujo y color" *Las Cantigas de Santa María*, vol. II, Códice Rico, Madrid, pp. 362-363.
- RODRIGUEZ PEINADO, Laura (2012): "La Psicostasis", *Revista Digital de Iconografía Medieval*. Universidad Complutense de Madrid, vol. IV, nº 7, p. 11-20.

- RUBIO MARCOS, Elías (2003): "Itinerario de una locura de amor" en *Revista de Floklore*, 267, pp. 75-88.
- RUBIO, Samuel (1983): *Historia de la música española, Desde el "ars nova" hasta 1600*. Alianza, Madrid, tomo II.
- RUCQUOI, Adeline (1988): "De la resignación al miedo: la muerte en Castilla en el s. XV". En NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel; PORTELA SILVA, Ermelindo (coord.): *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media: ciclo de conferencias celebrado del 1 al 5 de diciembre de 1986*. Universidad de Santiago, Santiago de Compostela, Págs. 51-66.
- RUÍZ GARCÍA, Elisa (2011): "El Ars Moriendi: una preparación para el tránsito". En RYTTING, Jenny Rebecca (2000): "A Disputacioun Betwyx þe Body and Wormes: A Translation", *Comitatus*, 31, pp. 217-232.
- S'JACOB, Henriette (1954): *Idealism and Realism, A study of Sepulchral Symbolism*. Brill, Leyden.
- SALVADOR, José María (2011): "Iconografía dela Dormición de la Virgen en los siglos X-XII. Análisis a partir de sus fuentes legendarias", *Anales de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid*. nº 21, pp. 9-52.
- SÁNCHEZ, E. (trad.) (1994): *De la generación y el desarrollo de los animales*. Biblioteca Clásica Gredos, 201. Gredos, Madrid.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2006): *El arte de morir: la puesta en escena de la muerte en un tratado del siglo XV*. Vervuert, Madrid.
- SAUL, Nigel (2009): *English Church monuments in the Middle Ages: History and Representation*. Oxford University Press, Oxford.
- SCHMITT, Jean-Claude (1994): *Les Revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*. Gallimard, París.
- SOISSON, Jean Pierre (2005): *Philibert de Chalon, prince d'Orange*, Grasset, París.
- SOLÉ-LERIS, Amadeo; VÉLEZ DE CEA, Abraham (1999): *Majjhima Nikaya: los sermones medios del Buddha*. Kairós, Barcelona.
- TATTON BROWN, Tim; CROOK, John (2009): *Salisbury Cathedral: The making of a Medieval Masterpiece*. Scala Publishers, Londres.
- TENENTI, Alberto (1952): *La vie et la mort à travers l'art du XV^e siècle*. Armand Collin, Cahier des Annales, París.
- TENENTI, Alberto (1989): *Il senso della morte et l'amore della vita nel Rinascimento: Francia e Italia*. Einaudi, Turín.
- TUCHMAN, Barbara (1980): *A distant mirror: The Calamitous 14th Century*. Ballantine Books, Nueva York.
- VAQUERIZO GIL, Desiderio (2007): "La muerte en la Hispania romana: ideología y prácticas", en VV. AA. *Enfermedad, muerte y cultura en las sociedades del pasado, Actas del VIII Congreso Nacional de Paleopatología - I Encuentro hispano-luso de Paleopatología, celebrado en Cáceres del 16 al 19 de noviembre de 2005. Volumen I*. Fundación Academia Europea de Yuste, Cáceres, pp. 135-158.
- VICENTE FERRER, Santo (1956): *Biografía y escritos de San Vicente Ferrer*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.
- VILLON, François (1461): *Testamento*. Editado por LONGNON, Auguste (1911): *Testamento*. Honoré Champion, París.
- VILLON, François (2001): *Poesía completa*. Ediciones 29, Barcelona.
- VOVELLE, Michel (1975): "Les attitudes devant la mort, front actuel de l'Histoire des Mentalités", *Archives des sciences sociales des religions*, 39, pp. 17-29.
- VOVELLE, Michel (1983): *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*. Gallimard, París.

- VV. AA. (1848): Inventaire des objets d'art et d'antiquité des églises paroissiales de Bruges, Brujas.
- VV. AA. (2014): *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso*. Madrid, Abada Editores (en prensa).
- WALTHER, Iñigo F.; WOLF, Norbert (2005): *Obras maestras de la iluminación*. Taschen, Colonia.
- ZADNIKAV, Marjan (2002): *Hrastovlje, romanska arhitektura in gotske freske, družina*. Ljubljana.
- ZALAMA, Miguel Ángel (2006): “El rey ha muerto, el rey continúa presente : el interminable viaje de Felipe I de Burgos a Granada” en *Felipe el Hermoso: la belleza y locura*. Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 195-212.

EL TRONO DE SALOMÓN¹

Autor y dirección electrónica: Francisco de Asís García García; fdagarcia@ghis.ucm.es

Palabras clave: Trono, Salomón, León, Justicia, *Sedes Sapientiae*, Iconografía áulica

Síntesis del tema: El primer libro de los Reyes (1 Re 10, 18-20) y el segundo de las Crónicas (1 Cr 9, 17-19) describen el trono mandado realizar por Salomón. La evocación de tan singular solio osciló en el periodo medieval entre la ilustración literal del pasaje bíblico y la referencia a alguno de los rasgos significativos del trono, ya fuera su estructura, los materiales empleados en su confección o la presencia de leones. Entre las diversas tipologías de asiento, el faldistorio, heredero de la silla curul romana y asociado al ejercicio del poder y la justicia, revistió connotaciones salomónicas. Estas se extendieron también a escenografías monumentales, como las puertas de algunas iglesias, y a numerosas imágenes de la realeza y de figuras dotadas de competencias judiciales, sin olvidar la asimilación alegórica de la Virgen María al trono salomónico en calidad de *Sedes Sapientiae*. Las numerosas leyendas islámicas sobre el trono de Salomón también dieron lugar a una tradición figurativa.

Selección de obras:

- Asuero entronizado. Pinturas murales de la sinagoga de Dura Europos (Siria), c. 245 a.C. Damasco, Museo Nacional.
- Califa sobre pedestal con leones de la entrada a los baños de Jirbat al Mafyar (Territorios Palestinos), estuco, segundo cuarto del siglo VIII. Jerusalén, The Rockefeller Museum.
- Trono de Carlomagno, Capilla Palatina de Aquisgrán (Alemania), mármol, c. 800.
- “Silla de San Ramón”, catedral de Roda de Isábena, Huesca (España), madera, primer cuarto del siglo XII.
- Faldistorio de la abadía benedictina de Nonnberg, Salzburgo (Austria), madera y marfil, siglo XII.
- Trinidad Paternitas del tímpano de San Nicolás de Tudela, Navarra (España), último tercio del siglo XII.
- Enrique VI entronizado. Pedro de Éboli, *Liber ad honorem Augusti*, c. 1197. Berna, Burgerbibliothek, MS. 120 II, fol. 147r.
- Monarca entronizado ante el *Locus apellationis*. Fachada occidental de la catedral de León (España), tercer cuarto del siglo XIII.
- Gablete de la puerta central de la fachada occidental de la catedral de Estrasburgo (Francia), finales del siglo XIII.

¹ Esta entrada es una versión resumida del texto final, que está en proceso de revisión de cara a la publicación en una revista académica.

- Juicio de Salomón (frontispicio del Cantar de los Cantares). *Mahzor Tripartito*, Sur de Alemania, c. 1320. Budapest, Magyar Tudományok Akadémia, Colección Kaufmann, Ms. A 384, fol. 183v.
- María como trono de Salomón. Pinturas murales de la puerta al refectorio de la abadía cisterciense de Bebenhausen (Alemania), c. 1335. Stuttgart, Staatsgalerie.
- María como trono de Salomón. Retablo del monasterio cisterciense de Wormeln (Alemania), c. 1360. Berlín, Gemäldegalerie,
- La Reina de Saba ante Salomón. *Speculum Humanae Salvationis*, Sur de los Países Bajos, segundo cuarto del s. XIV. Londres, British Library, Ms. Sloane 361, fol. 13r.
- Salomón entronizado; el Gran Maestre Luis de Guzmán como nuevo Salomón. *Biblia de Alba*, 1422-1433. Madrid, Colección Casa de Alba, fols. 235r. y 25v.
- Salomón y la Reina de Saba entronizados. Nizāmī, *Khamasa*, Shiraz (Irán), 1485. Estambul, Biblioteca del Palacio Topkapı, fol. 2a.

Bibliografía:

ANGHEBEN, Marcello (2002): “Les animaux stylophores des églises romanes apuliennes. Étude iconographique”, *Arte Medievale*, nueva serie, año I, nº 1, pp. 97-117.

APPOLONIA, Giovanna de (2009): *Secular and Sacred Justice. The Column-Bearing Lion in the Protiri of Northern Italy*. Tesis doctoral, Boston University.

AZCÁRATE LUXÁN, Matilde; GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2008): “La Virgen Trono en el Occidente Medieval”. En: VÉLEZ CHAURRI, José Javier; ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis; MARTÍNEZ DE SALINAS, Felicitas (eds.): *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*. Diputación Foral de Álava, Departamento de Euskera, Cultura y Deportes, Vitoria, pp. 35-44.

BAĞCI, Serpil (1995): “A new theme of the Shirazi frontispiece miniatures: the *dīvān* of Solomon”, *Muqarnas*, vol. 12, pp. 101-111. Disponible en línea: archnet.org/system/publications/contents/4472/original/DPC1023.PDF?1384785517

BERTHIER, François (1990): “Le voyage des motifs. I. Le trône aux lions et la porte aux lions”, *Arts Asiatiques*, vol. 45, pp. 114-123. Disponible en línea: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arasi_0004-3958_1990_num_45_1_1284

BRETT, Gerard (1954): “The Automata in the Byzantine Throne of Solomon”, *Speculum*, vol. 29, nº 3, pp. 477-487.

CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo (2000): “El confuso recuerdo de la memoria”. En: *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, catálogo de la exposición (León, 2000-2001). Junta de Castilla y León – Caja España, León, pp. 85-93.

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio (2002): “Poder, memoria y olvido: la galería de retratos regios en el *Tumbo A* de la catedral de Santiago (1129-1134)”, *Quintana*, nº 1, pp. 187-196. Disponible en línea: https://dspace.usc.es/bitstream/10347/6294/1/pg_189-198_quintana1.pdf

CAVERO DOMÍNGUEZ, Gregoria, FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina, y GALVÁN FREILE, Fernando (2007): "Imágenes reales, imágenes de la justicia en la catedral de León", *e-Spania*, nº 3, 2007. Disponible en línea: <http://e-spania.revues.org/index204.html>

FORSYTH, Ilene Haering (1972): *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*. Princeton University Press, Princeton, 1972.

GABORIT CHOPIN, Danielle (1991): "Trône de Dagobert". En: *Le trésor de Saint-Denis*, catálogo de la exposición (París, 1991). Réunion des musées nationaux, París, pp. 63-68.

GANDOLFO, Francesco (1980): "La cattedra papale in età federiciana". En: ROMANINI, Angiola Maria (ed.): *Federico II e l'arte del duecento italiano. Atti della III Settimana di Studi di Storia dell'Arte Medievale dell'Università di Roma* (Roma, 1978), vol. I. Congedo, Galatina, pp. 339-366.

GANDOLFO, Francesco (1995): "Faldistorio". En: ROMANINI, Angiola Maria (dir.): *Enciclopedia dell'Arte Medievale*. Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, vol. VI, pp. 75-78. Disponible en línea: http://www.treccani.it/enciclopedia/faldistorio_%28Enciclopedia_dell%27_Arte_Medievale%29/

HEDEMAN, Anne H. (1991): *The Royal Image. Illustrations of the Grandes Chroniques de France. 1272-1422*. University of California Press, Berkeley.

MCKENZIE, Allan Dean (1965): *The Virgin Mary as the Throne of Solomon in Medieval Art*. Tesis doctoral, New York University, 2 vols.

MONNERET DE VILLARD, Ugo (1953): "Il trono dei leoni", *Annali Lateranensi*, vol. XVII, pp. 321-353.

RAGUSA, Isa (1977): "Terror demonum and terror inimicorum. The two lions of the throne of Solomon and the open door of paradise", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 40, nº 2, pp. 93-114.

SCHÄFER, Thomas (1989): *Imperii insignia. Sella curulis und Fasces. Zur Repräsentation römischer Magistrate*. Von Zabern, Mainz am Rhein.

SOUCEK, Pricilla P. (1993): "Solomon's throne/Solomon's bath: model or metaphor?", *Ars Orientalis*, vol. 23, pp. 109-134.

VERZÁR BORNSTEIN, Christine (2004): "Medieval Passageways and Performance Art: Art and Ritual at the Threshold", *Arte Medievale*, nueva serie, año III, nº 2, pp. 63-74.

WANSCHER, Ole (1980): *Sella curulis. The folding stool. An ancient symbol of dignity*. Rosenkilde and Bagger, Copenhagen.

WEISS, Daniel H. (1998): *Art and Crusade in the Age of Saint Louis*. Cambridge University Press, Cambridge.

WORMALD, Francis (1961): "The Throne of Solomon and St. Edward's Chair". En: MEISS, Millard (ed.): *De Artibus Opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*. New York University Press, Nueva York, vol. I, pp. 532-541.

EL UNICORNIO EN EL MUNDO CRISTIANO

Autor/es y dirección electrónica: Laura Rodríguez Peinado; lrpeinado@ghis.ucm.es

Palabras claves: unicornio, bestiario, simbología cristológica, pureza, *monókeros*, *rhinókeros*.

Síntesis del tema: El unicornio es un animal fantástico del que el físico griego Ctesias (siglo IV a.C.) dice que vivía en la India, por lo que pudo tener su origen en un animal real como el rinoceronte indio. En los Bestiarios medievales, con origen en el *Physiologus*, se le describe bien como una cabra o un caballo, pero su rasgo más sobresaliente es su cuerno en medio de la testuz, representado habitualmente recto, de gran longitud, con su superficie lisa o en espiral. Se le caracteriza como un animal feroz, fuerte y veloz, al que solo se puede capturar por medio de una virgen, ya que ante la doncella pierde su fiereza y se acerca a ella para descansar en su regazo, momento que aprovechan los cazadores para abatirle. Esta leyenda hizo del unicornio símbolo de pureza y virginidad así como de la encarnación del Cristo en el seno de María.

En las representaciones de manuscritos medievales puede presentar aspecto de cabra, de antílope, o de otro cuadrúpedo de difícil identificación y es en los últimos siglos de la Edad Media cuando en tapices, marfiles y otros objetos suntuarios suele figurar con cuerpo y cabeza de caballo, barba de chivo y patas de caprino con pezuñas hendidas.

Aunque se pueden rastrear algunos ejemplos anteriores, su representación se hará más habitual a partir del Románico, periodo en el que pueden aparecer en solitario o en parejas, en el regazo de una doncella dando lugar a su caza, o formando parte de la escena de la creación de los animales correspondiente al sexto día de la creación (Gn. 1, 24-31). En el Gótico lo más frecuente es que se represente su caza figurada como las grandes batidas en las que participaban los nobles, centrando la atención en el momento en que descansa en el regazo de una doncella mientras un cazador le atraviesa con su lanza. También en este periodo se muestra como animal heráldico.

Menos habitual es la lucha del unicornio con el elefante al que se alude en algunos bestiarios, donde se dice que el unicornio ataca al elefante con su cuerno en el vientre, por eso cuando un elefante se encontraba con un unicornio, le daba la espalda.

Según su leyenda, cuando el unicornio sumergía su cuerno en las aguas contaminadas las purificaba, por eso su cuerno fue muy valorado como antídoto de veneno y también como afrodisíaco por el vigor y fortaleza del animal.

Selección de obras:

- Crucifixión, Salterio de Stuttgart, Saint Germigny des Prés, Wuttembergesche Landesbibliothek, Bibl. fol. 23, ca. 820.
- Adán poniendo nombre a los animales, Tapiz de la Creación, Catedral de Gerona, finales del siglo XI – comienzos del siglo XII.
- Lucha de caballero con unicornio, claustro de la Colegiata de San Isidoro de León, 2ª ½ siglo XII.
- Unicornio, dovela de la portada de la iglesia de San Andrés, Soto de la Bureba, Burgos, 1175.
- Unicornios afrontados, capitel del claustro de la Catedral de Tudela, Navarra, último ¼ siglo XII.

- Unicornios afrontados, capitel de la iglesia-cementerio de Bárcena de Pienza, Burgos, finales del siglo XII.
- Caza del unicornio, Harley Bestiary, Salisbury?, British Library, Harley MS 4751, fol. 6v, ca. 1230-1240.
- Lucha de caballero con unicornio, techumbre de la Catedral de Teruel, finales del siglo XIII.
- Unicornio, caja de madera pintada, región del Rin, Metropolitan Museum of Art, New York, ca. 1300.
- Aguamanil con forma de unicornio, cobre, Alemania, Metropolitan Museum of Art, New York, ca. 1425-1450.
- Caza mística del unicornio, tapicería, Schweizerisches Nationalmuseum, Zurich, ca. 1480.
- Anunciación como caza del unicornio, Libro de Horas, Utrecht, The Morgan Library, New York, MS G. 5, fols. 18v-19, ca. 1500.
- La vista, Serie de tapicería de la Dama y el Unicornio, Países Bajos, Musée de Cluny, Paris, ca. 1500.
- El tacto, Serie de tapicería de la Dama y el Unicornio, Países Bajos, Musée de Cluny, Paris, ca. 1500.
- A mon seul désir, Serie de tapicería de la Dama y el Unicornio, Países Bajos, Musée de Cluny, Paris, ca. 1500.
- Unicornio acosado, Serie de tapicería de la Caza del Unicornio, Países Bajos, The Cloisters Collection, Metropolitan Museum of Art, New York, 1495-1505.
- Unicornio purificando las aguas, Serie de tapicería de la Caza del Unicornio, Países Bajos, The Cloisters Collection, Metropolitan Museum of Art, New York, 1495-1505.
- Unicornio purificando las aguas, El jardín de las Delicias, El Bosco, tabla del jardín del Edén, Museo del Prado, Madrid, 1500-1505.

Bibliografía:

BEER, Robert Rüdiger (1977): *Unicorn: Myth and reality*, Van Nostrand Reinhold Co. New York - London.

CAVALLO, Adolfo Salvatore (1998): *The unicorn tapestries at the Metropolitan Museum of Art*, The Metropolitan Museum of Art, New York.

CHERRY, John (1995): *Mythical Beasts*, British Museum Press/Pomegranate Artbooks, London.

CLÉBERT, Jean-Paul (1971): *Bestiare fabuleux*, Albin Michel, Paris.

COSTELLO, Peter (1979): *The magic zoo: the natural history of fabulous animals*, St. Martin Press, New York.

DEYERMOND, Alan (2002): "Medieval Spanish Unicorns", en GAGO-JOVER, Francisco (ed.) *Two Generations: A Tribute to Lloyd A. Kasten (1905-1999)*, Hispanic Seminary of Medieval Studies, New York, pp., 55-96.

ELVIRA, Miguel Ángel (1988): "Anotaciones sobre la iconografía del unicornio en Bizancio", *Erytheia*, 9.1, pp. 143-165.

ERLANDE-BRANDENBURG, Alain (1978): *La dame à la licorne*, Réunion des Musées Nationaux, Paris.

FREEMAN, Margaret B. (1976): *The unicorn tapestries*, The Metropolitan Museum of Art, New York.

HATHAWAY, Nancy (2005): *The unicorn* (1ª ed.1980) Tess Press, New York.

JUNG, Carl Gustav (1992): *Psychology and alchemy* (1ª ed. 1953) Routledge and Kegan Paul, London.

LOUZADA FONSECA, Pedro Carlos (2009): “A nobreza cristológica de animais no bestiário medieval: o exemplo do Leão e do Unicórnio”, en BUTIÑÁ JIMENEZ, Julia y COSTA, Ricardo da (coords.) *Aristocracia e nobreza no mundo antigo e medieval*, en *Mirabilia. Revista eletrônica de História Antiga e Medieval*, nº 9, pp. 108-132. Disponible en línea: http://www.revistamirabilia.com/nova/images/numeros/2009_09/07.pdf

LUM, Peter (1951): *Fabulous beasts*, Pantheon, New York.

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio (1996): *Bestiario medieval*, Siruela, Madrid.

MORALES MUÑIZ, Mª Dolores-Carmen (1996): “El simbolismo animal en la cultura medieval”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Historia Medieval*, T. 9, pp. 229-255.

PAYNE, Anne (1990): *Medieval beasts*, British Library, London.

SHEPARD, Odell (1993) *The lore of de unicorn*, (1ª ed. 1930) Dover Publications, New York. (edición en castellano *El unicornio* (2002) Ed. José J. de Olañeta, Palma de Mallorca).

“Unicorn”, en *The Medieval Bestiary. Animals in the Middle Ages*. Disponible en línea: <http://bestiary.ca/beasts/beast140.htm>

VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2009): *Iconografía marginal en Castilla. 1454-1492*, Biblioteca de Historia del Arte, CSIC, Madrid.

WHITE, Terence Hanbury (1969): *The book of beasts. Being a translation from latin bestiary of the twelfth century*, Cape, London.

YARZA LUACES, Joaquín (1971): “Los seres fantásticos en la miniatura castellano-leonesa de los siglos XI y XII”, *Goya*, 103, pp. 7-16.

EL UNICORNIO EN EL ISLAM

Autor y dirección electrónica: Noelia Silva Santa-Cruz, nsilva@ucm.es

Palabras clave: Unicornio / *Kardunn* / *Karkaddan* / *Harīsh*

Síntesis del tema: Aunque no es uno de las representaciones más populares en la cultura visual musulmana, el tema del unicornio puede rastrearse desde el Islam medieval, siendo especialmente interesante por su versátil iconografía, así como por las conexiones del motivo con la Antigüedad Clásica y las culturas india y china. Algunas manuscritos iluminados han preservado, junto con su aspecto, la denominación que el unicornio recibía en árabe. Con frecuencia la imagen de esta bestia fabulosa se asocia con el término *kardunn*, una variante de la forma más común *karkadann* o *karkaddan*, que es el vocablo usual en esta lengua para referirse al rinoceronte, con el que sistemáticamente se le ha confundido. Con la llegada de la dinastía abbasí, la palabra *karkaddan* llegó a ser asimismo sinónimo de *harīsh*.

Tomando la principal característica del rinoceronte, el cuerno en mitad de la frente, la imaginación popular, enriquecida por las descripciones literarias, concibió la imagen de una criatura fantástica a partir de este animal real. Se fraguó así un ser híbrido, casi siempre alado, pero de iconografía muy cambiante en el Islam, que lo mismo adoptaba la forma de un felino (león) que la de un cuadrúpedo (caballo, bóvido, antílope...), pero siempre exhibiendo un largo y único cuerno sobre la frente, que podía ser recto, curvado o con una curiosa forma helicoidal. El carácter apotropaico otorgado a la defensa del rinoceronte durante siglos se hizo extensivo en el Islam a la representación del unicornio, al cual se le atribuyeron igualmente propiedades mágicas, convirtiéndose su imagen en una especie de talismán o amuleto que se insertó en programas decorativos arquitectónicos y en gran variedad de objetos suntuarios.

Selección de obras:

- Píxide califal, marfil, al-Andalus, c. 970-980. Colección al-Sabah, Dar al-Athar al-Islamiyyah, Kuwait National Museum, Kuwait City, inv. n° LNS 19 I.
- Detalle del panel lateral de la arqueta de Leyre, marfil, al-Andalus, año 1004-1005. Museo de Navarra, Pamplona.
- Detalle de la arqueta de Santo Domingo de Silos, marfil, al-Andalus, año 1026. Museo de Burgos.
- Fragmento textil, al-Andalus, c. 1100-1150. Victoria and Albert Museum, Londres, inv. n° 828-1894.
- Bajorrelieve en mármol, c. 1220. Museo Ince Minareli, Konya, Turquía, inv. n° 887.
- Acetre metálico, Irán o Siria, siglo XIII, The David Collection, Copenhagen, inv. n° 20/1962

-Azulejo vidriado, Irán, Kashan, siglo XIII. Museum für Islamische Kunst, Berlín, inv. I. 3903b.

-Cuello de jarra cerámica, Jezireh, siglo XIII. Museum für Islamische Kunst, Berlín, inv. I. 5533.

-Bowl, vidrio dorado y esmaltado, Siria, siglos XIII-XIV. Freer Gallery of Art, Washington, inv. n° F. 1933.13.

-Recipiente llamado *Baptisterio de San Luis*, latón, Egipto, c. 1320-1340. Museo del Louvre, París, inv. n° LP 16. (Wikipedia)

-Folio del *Kitāb Na't al-Hayawān*, c. 1220, British Library, London, Or. 2784, fol. 197v.

-Folio del *Aja'ib al-Makhlūqat* de al-Qazvini, Iraq o Turquía, principios siglo XV. Freer Gallery of Art, Washington, inv. n° F. 1954.90.

-Gushtasp combatiendo un unicornio, Irán, Shiraz, h. 1490. Bibliothèque Nationale de France, Département des Manuscrits, Mss or., Suppl. Persan 1280, f. 263 v°.

Selección bibliográfica:

CHERRY, John (1995): "Unicorns". En CHERRY, John (ed.): *Mythical Beast*. British Museum Press, London, pp. 44-71.

BERNUS-TAYLOR, Marthe (ed.) (2001): *L'Etrange et le Merveilleux en terres d'Islam*. Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, París, pp. 147-151.

BIRRELL, Anne (1993): *Chinese Mythology: An Introduction*. The John Hopkins University Press, Baltimore.

CONTADINI, Anna (1993): "A Bestiary Tale: Text and Image of the Unicorn in the *Kitāb Na't al-Hayawān* (British Library, Or. 2784)", *Muqarnas*, vol XX, pp. 17-33. Disponible en línea: <http://eprints.soas.ac.uk/434/1/UnicornMuqarnas2003.pdf>

CONTADINI, Anna (2012): *A World of Beasts: A Thirteenth-Century Illustrated Arabic Book on Animals (the Kitāb Na't al-Hayawān) in the Ibn Bakhtīshū Tradition*. Brill, Boston-Leiden.

DEYERMOND, Alan (2002): "Medieval Spanish Unicorns". En GAGO JOVER, Francisco (ed.), *Two Generations: A Tribute to Lloyd A. Kasten (1905-1994)*. The Spanish Seminary of Medieval Studies, New York, pp. 55-96.

ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (1988): "Anotaciones sobre la iconografía del unicornio en Bizancio", *Erytheia* 9:1, pp. 143-165.

ETTINGHAUSEN, Richard (1950): *Studies in Muslim Iconography: I. The Unicorn*. Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington.

GARCÍA GÓMEZ, Emilio (1949): “Haris = Unicornio”, *Al-Andalus*, XIV, pp. 466-467.

GOLFREDSEN, Lise (1999): *The Unicorn*. Abbeville Press, New York.

HATHAWAY, Nancy (2005): *The Unicorn*. Tess Press, New York.

PAYNE, Ann (1990): *Medieval Beasts*. New Amsterdam Books, New York.

SHEPARD, Odell (2002): *El unicornio*. José J. de Olañeta, Barcelona.

SILVA SANTA-CRUZ, Noelia (2013): *La eboraria andalusí. Del Califato omeya a la Granada nazarí* (BAR International Series 2522), Archaeopress, Cambridge, 2013, pp. 88-90.

SOUTH, Malcolm (1987): *Mythical and Fabulous Beasts: A Source Book and Research Guide*. Greenwood, New York.

SUHR, Elmer G. (1964): “An Interpretation of the Unicorn”, *Folklore* 75 (2), pp. 91-109.

VIRÉ, François (1978). “Karkadann”. En DONZEL, E. van; LEWIS, B. y PELLAT, Ch. (eds.) *The Encyclopaedia of Islam*, vol. IV. Brill, Leiden, pp. 673-676.

Recursos electrónicos

<http://bestiary.ca/>

VIRGEN DE MISERICORDIA¹

Autor/es y dirección electrónica: Diana Lucía Gómez-Chacón dianaluc@ucm.es

Palabras claves: Virgen de Misericordia; Císter; órdenes mendicantes; cofradías; manto; peste.

Síntesis de tema: El término *Virgen de Misericordia* se refiere a una imagen de María que con gesto caritativo y misericordioso acoge bajo su manto a un grupo de figuras suplicantes que imploran a la Reina de los Cielos la salvación eterna.

Esta tipología mariana no haría sino confirmar de manera gráfica el poder de intercesión atribuido a lo largo de la Baja Edad Media a la Madre de Dios, al exaltar el papel que esta adopta como mediadora en la causa espiritual de la Humanidad.

Las primeras representaciones de la Virgen de Misericordia, fechadas en el primer tercio del siglo XIV, se habrían gestado en el seno de la Orden del Císter. Sin embargo, desde principios del siglo XV habrían sido las órdenes mendicantes las encargadas de difundir por Europa dicha tipología mariana, proceso al que los monjes blancos apenas contribuyeron por su conocido rechazo hacia las artes figurativas.

Encontramos un claro precedente iconográfico de esta imagen mariana en algunas monedas romanas de época imperial. Según una leyenda clásica, Trajano fue víctima de un terremoto en Antioquía del que habría salido ileso. Este suceso hizo al emperador creer que gozaba de la protección de Júpiter, bajo cuyo manto se hizo representar en el reverso de sus monedas, junto a la inscripción *IVPITER CONSERVATOR* o *CONSERVATORI PATRIS PATRIAE*, iconografía que fue más tarde adoptada por Marco Aurelio y Antonino Pio.

El gesto protector de Júpiter cubriendo con su manto al emperador recuerda a su vez las personificaciones de *Pietas* y *Concordia* conservadas también en las monedas romanas de época imperial, en las que ambas virtudes coronadas cobijan bajo su manto a pequeñas figuras humanas que alzan su mirada hacia ellas, en una actitud muy semejante a la de las figuras orantes bajo el manto de la Virgen de Misericordia.

Por último, cabe señalar que el motivo del manto sería más tarde adoptado como un símbolo protector en las representaciones de determinados santos que, al igual que la Virgen, eran invocados como protectores contra enfermedades, y muy especialmente, contra la peste, la cual asoló Europa a mediados del siglo XIV.

Selección de obras:

- *Aureus* del emperador Trajano (98-117). Colección particular.
- Duccio di Buoninsegna, *Madonna dei Francescani*, ca. 1285. Siena, Pinacoteca Nazionale.
- Lippo da Siena, *Madonna dei Raccomandati*. Ca. 1320. Capilla del Corporal de la catedral de Orvieto.

¹ Esta entrada es una versión resumida del texto final, que está en proceso de revisión de cara a la publicación en una revista académica.

- Anónimo, *Maria Defensatrix*, 1324. *Speculum Humanae Salvationis*. Cambridge, Fitzwilliam Museum, Ms. "Coleridge" (Ms. 43).
- *La Virgen de Misericordia y el Juicio Final*, mediados del siglo XIV. Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 691, fol. 1v.
- Bartolo di Fredi, *Madonna della Misericordia*, 1364. Pienza, Museo d'Arte Sacra.
- Beato Angelico, Miniatura de la *Madonna della Misericordia* cobijando bajo su manto a un grupo de frailes dominicos, ca. 1424. Misal 558, fol. 156 v. Museo de San Marcos de Florencia (Italia).
- Sano di Pietro, *Madonna della Misericordia*. Ca. 1440. Colección privada.
- Enguerrand Quarton, *Virgen de Misericordia, el matrimonio Cadard y los santos Juanes*, 1452. Retablo Cadard, Museo Condé de Chantilly (Francia).
- Piero della Francesca, *Madonna della Misericordia*, 1445-1462. Políptico de la Misericordia. Museo Cívico de Sansepolcro (Sansepolcro, Italia).
- Michel Erhart (atrib.), *Ravensburger Schutzmantelmadonna*, 1480. Museo Bode, Berlín.
- Juan de Nalda (atrib.), *Virgen de Misericordia*, ca. 1500. Museo Arqueológico Nacional (procedente del Monasterio de Santa Clara de Palencia).
- Alejo Fernández, *Virgen de los Navegantes*, 1531-1536. Reales Alcázares de Sevilla.

Bibliografía

BACCI, Michele (2008): "La Madonna della Misericordia individuale", *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, vol. 21, pp. 171-195.

BARNAY, Sylvie (2001): "Une apparition pour protéger: le manteaux de la Vierge au XIII^e siècle", *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, nº 8, pp. 13-22.
<http://crm.revues.org/378>

CASTALDI, Tommaso (2008): "L'iconografia della Madonna della Misericordia tra San Domenico e san Francesco". C. Pedrini (ed.), *Arte gotica a Imola. Affreschi ritrovati in San Francesco e in San Domenico*, Imola.

CASTALDI, Tommaso (2010/2011): "Origine e diffusione del motivo iconografico della Madonna della Misericordia nella miniatura bolognese fra Tre e Quattrocento", *Arte a Bologna*, vol. 7/8, pp. 221-233.

CASTALDI, Tommaso (2011): *La Madonna della Misericordia: l'iconografia della Madonna della Misericordia e della Madonna delle frecce nell'arte di Bologna e della Romagna nel Tre e Quattrocento*, Editrice La Mandragora, Imola.

CONTRERAS MAS, Antonio (2007): "Enfermedades y santos protectores en Mallorca medieval", *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana: Revista d'estudis històrics*, nº 63, pp. 41-62.

http://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/bsalArticles/index/assoc/BSAL_2007v63p041.dir/BSAL_2007v63p041.pdf

DESCHAMPS, Paul (1962): "La Vierge au manteau dans les premiers murales de la fin du moyen âge", *Scritti in onore di Mario Salmi*, vol. 2. pp. 175-185.

DESCHAMPS, Paul (1962): "La Vierge au Manteau dans les peintures murales en Savoie et Dauphiné". *Actes du 85 Congrès national des sociétés savantes Cahbéry-Annecy 1960. Section d'archéologie*, Paris, pp. 145-150.

DESCHAMPS, Paul (1960): "Un monument aux morts du XVe siècle: la Vierge au manteau de l'église de Laval en Dauphiné", *Bulletin monumental*, vol. 118, pp. 123-131.

DONADIEU-RIGAUT, Dominique (2001): "Les ordres religieux et le manteau de Marie", *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, vol. 8, pp. 2-35 (versión digital). <http://crm.revues.org/391>

FERRANDO DE KURZ, Clara (1989): "La iconografía de Sancta Maria dels Ignoscents como evolución de la Mater Omnium", *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, nº 39, pp. 161-170. <http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/27004/161-170.pdf?sequence=1>

FERRANDO DE KURK, Clara (1979): "Tipología y símbolos en la iconografía de Sancta Maria dels Ignoscents", *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història*, pp. 181-187. <http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/26842/181-187.pdf?sequence=1>

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2009): "Las Vírgenes Abrideras", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 2, pp. 55-66. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-8.%20V%C3%ADrgenes%20abrideras.pdf>

GRAY, Madeleine y RYAN, Salvador (2007): *Mother of Mercy: the Virgin Mary and the Last Judgement in Welsh and Irish Tradition*. En JANKULAK, Karen y WOODING, Jonathan M. (eds.): *Ireland and Wales in the Middle Ages*. Four Courts Press, Dublín, pp. 246-261.

KOPPELMAN, Katherine (2002): "Moder of Mercy/Empress of Helle": *The Ambivalence of the Virgin in Late Medieval England*. Universidad de California, Santa Bárbara.

KUGLER, Katrena S. (2013): *Bridging Heaven and Spain: The Virgin of Mercy from the Late Medieval Period to the Age of Exploration*. Universidad de Oregón. https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/13246/Kugler_oregon_0171N_10671.pdf?sequence=1

LAURENT, André (1954): "La Vierge au manteau", *Annales des Vosges*, pp. 33-36.

LAURENT, André (1972): *La Vierge au manteau, essai d'iconographie lorraine*. Epinal, Lorena.

LLOMPART, Gabriel (1962): "La Virgen del Manto en Mallorca. Apuntes de iconografía mariana bajomedieval y moderna", *Analecta Sacra Tarraconensia*, XXXIV, pp. 263-303.

LLOMPART, Gabriel (1962): "El tema medieval de la Virgen del manto en el siglo de las reformas", *Estudios Lulianos*, VI, pp. 299-310.
http://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/studiaLulliana/index/assoc/Studia_L/ulliana/_Vol006_f3_p299.dir/Studia_Lulliana_Vol006_f3_p299.pdf

MILLET, Hélène y RABEL, Claudia (2011): *La vierge au manteau du Puy-en-Velay: un chef-d'œuvre du gothique international (vers 1400-1410)*. Fage, Lyon.

PERDRIZET, Paul (1908): *La Vièrge de Miséricorde. Étude d'un thème iconographique*, Ancienne Librairie Thorin et Fils, Paris.
<https://archive.org/stream/laviergedemisri01perdgoog#page/n11/mode/2up>

PHILLIPS, Carla R. (2005): "Visualizing Imperium: The Virgin of the Seafarers and Spain's Self-Image in the Early Sixteenth-Century", *Renaissance Quarterly*, vol. 58, nº 3, pp. 815-856.

RAND, Carol McCall (1988), "Naturalism and the *Madonna della Misericordia*: the Dissolution of a Gothic Emblem", *Athanor*, vol. 7, pp. 7-19.

REAU, Louis (2008): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Ediciones Serbal, Barcelona, tomo I, vol. 2.

Santiago de la VORÁGINE (2004): *La leyenda dorada*, 1, Alianza Editorial, Madrid.

SOLWAY, Susan (1985): "A Numismatic Source of the Madonna of Mercy", *The Art Bulletin*, vol. LXVII, nº 3, pp. 359-368.

SUESSMANN, Vera (1929): "Maria mit dem Schutzmantel", *Marburger Jahrbuch fuer Kunstwissenschaft*, nº 5, pp. 285-352.

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

VOLUMEN VI • Nº 11 • 2014



e-ISSN 2254-853X

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

PRESENTACIÓN

La *Revista Digital de Iconografía Medieval (RDIM)* es resultado de las sucesivas ediciones del Proyecto de Innovación y Mejora de la Calidad Docente UCM *Base de datos digital de iconografía medieval*, vigente a lo largo de los cursos 2009-2010, 2010-2011, 2011-2012, 2012-2013 y 2013-2014.

RDIM es una publicación dedicada al estudio de la imagen medieval que pretende abordar los principales temas de su repertorio (Biblia y apócrifos, bestiario, hagiografía, temática profana y científica, iconografía islámica, etc.) con el fin de poner de relieve la riqueza y variedad del arte medieval. Cada uno de los artículos publicados presenta un doble perfil, investigador y docente, al entender que ambas facetas son complementarias en el ámbito de la producción científica.

RDIM es una publicación digital adscrita al grupo de investigación UCM *La imagen medieval: espacio, forma y contenido* (nº 941299) fundada en el año 2009 y de periodicidad semestral. Está dirigida a investigadores, docentes y alumnos universitarios interesados por la cultura visual medieval.

DATOS DE CONTACTO

Dirección postal:

Departamento de Historia del Arte I
Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid
Ciudad Universitaria
c/ Profesor Aranguren s/n
28040 Madrid

Teléfono: 913947785

Email: irgonzal@ghis.ucm.es

Página web:

<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/rdim>

Directora

Irene González Hernando (irgonzal@ghis.ucm.es)

Secretario

Francisco de Asís García García (fdagarcia@ghis.ucm.es)

Consejo editorial

Irene González Hernando, Universidad Complutense de Madrid (irgonzal@ghis.ucm.es)

Helena Carvajal González, Universidad Complutense de Madrid (hcarvajal@ghis.ucm.es)

Noelia Silva Santa-Cruz, Universidad Complutense de Madrid (nsilva@ucm.es)

Francisco de Asís García García, Universidad Complutense de Madrid (fdagarcia@ghis.ucm.es)

Consejo asesor

Carmen Fracchia, Birkbeck College, University of London

Borja Franco Llopis, Universitat de València

Catherine Nicolas, Université Paul-Valéry – Montpellier III

Martín Ríos Saloma, Universidad Nacional Autónoma de México

Anne-Gabrielle Brunet-Rochelle, Aix-Marseille Université

Sandra Sáenz-López Pérez, CCHS – Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid

Entidad editora

Grupo de investigación UCM “La imagen medieval: espacio, forma y contenido” (nº 941299)

Departamento de Historia del Arte I, Facultad de Geografía e Historia

Universidad Complutense de Madrid

Ciudad Universitaria

c/ Profesor Aranguren s/n 28040 Madrid

Teléfono: 913947785

Ayudantes de edición y maquetación

Francisco de Asís García García, Diana Lucía Gómez-Chacón, Diana Olivares Martínez

e-ISSN 2254-853X

Edición impresa: ISSN 2254-7312 – Depósito legal M-25126-2012

Imagen de cubiertas: Detalle de las yeserías de las bóvedas del claustro de san Fernando del Real Monasterio de Las Huelgas de Burgos
[foto: Diana Olivares Martínez; diseño: Luis López del Hierro]

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

e-ISSN: 2254-853X

Volumen VI, nº 11

2014

SUMARIO

	Páginas
<i>Las arpías</i> Diana OLIVARES MARTÍNEZ	1-12
<i>El combate de animales en el arte islámico</i> Noelia SILVA SANTA-CRUZ	13-22
<i>La danza macabra</i> Herbert GONZÁLEZ ZYMLA	23-51
<i>La presentación o dedicación de manuscritos en la miniatura</i> Mónica Ann WALKER VADILLO	53-64
<i>El sacrificio de Isaac</i> Ana HERNÁNDEZ FERREIRÓS	65-78
<i>San Pedro Mártir de Verona</i> Diana LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN	79-96

LAS ARPÍAS

Diana OLIVARES MARTÍNEZ*

Universidad Complutense de Madrid
Dpto. Historia del Arte I (Medieval)
diana.olivares@ucm.es

Resumen: La arpía o harpía (del griego Ἀρπυία¹) es un ser fantástico, clasificado habitualmente entre los “híbridos y monstruosos” y dotado de un claro sentido negativo. Se conforma generalmente de cabeza de mujer, cuerpo femenino o de ave y cola de serpiente o escorpión, pudiendo tener incluso patas de ave de presa. Su fisionomía no es estable, como tampoco lo son sus descripciones e identificaciones, ya que habitualmente suele confundirse con la *sirena-pájaro*², que desde la Antigüedad era descrita como un ser compuesto por rostro femenino y cuerpo de ave, diferenciándose de la arpía medieval por la ausencia de cola de serpiente o escorpión. Su carácter repugnante, devorador y aéreo las relaciona con los infiernos.

Palabras clave: arpía; harpía; animal fantástico; Románico; híbrido; seres monstruosos.

Abstract: The harpy (from Greek Ἀρπυία) is a fantastic creature, classified usually as a “hybrid or monstrous being”, with a clearly negative connotation. It is generally depicted with a women’s head, a female or a bird’s body and a snake or a scorpion’s tail. It could eventually have a bird of prey’s feet. Its appearance is not regular and neither are its descriptions, due to the fact that it is confused with the *mermaid-bird*, which, since the Antiquity, was described as a creature composed of a female face and a bird’s body. It differed from the medieval harpy in the absence of a snake or a scorpion’s tail. The harpies’ disgusting, devouring and aerial nature connects them with Hell.

Keywords: harpy; fantastic creature; Romanesque; hybrid; monstrous creatures.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Este tema resulta algo conflictivo, ya que no aparece en todos los diccionarios de iconografía, puesto que en muchas ocasiones se incluye bien en la descripción de las *lamias* o en la de las *sirenas*. Mateo Gómez y Quiñones Costa trataron en profundidad la problemática de las “arpías o sirenas” en la iconografía románica, concluyendo que su presencia en el arte románico no es muy frecuente, siendo superior la de la *sirena-pájaro*³. De la misma opinión es Leclercq-Marx⁴, que insiste en que en español la denominación arpía es empleada abusivamente para designar a todas las mujeres-pájaro de la escultura románica, cuando las sirenas-pájaro fueron mucho más populares, concluyendo que “que

* Becaria FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

¹ La traducción del término griego sería “arrebatar, hacer presa”. GUERRA, Manuel (1996): p. 365. Este autor opta por la grafía del término que comienza con “h”, refiriéndose a *harpías*. Según el DRAE, ambos términos (*arpía* y *harpía*) están admitidos como válidos en castellano.

² Sobre esta representación, remitimos a la siguiente publicación: RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2009).

³ MATEO GÓMEZ, Isabel y QUIÑONES COSTA, Ana (1987).

⁴ LECLERCQ-MARX, Jacqueline (1997 y 2011).

la mayoría de las mujeres-pájaro esculpidas en las iglesias románicas fueron concebidas como sirenas”⁵.

Resulta sorprendente comprobar la falta de unidad entre las definiciones de distintos estudiosos. Cirlot, por ejemplo, las considera “hijas de Neptuno y el mar [...] alegorías o personificaciones de los vicios en su doble tensión (culpa y castigo)”⁶, afirmando que en la Edad Media aparecen como emblemas del signo de Virgo. Chevalier⁷, sin embargo, señala a las arpías como genios malignos de olor infecto que atormentan a las almas, partes diabólicas de las energías cósmicas y proveedoras de muertes repentinas; además de afirmar que simbolizan a las pasiones viciosas y figuran la disposición a los vicios y provocaciones de la maldad.

Atributos y forma de representación

La fisonomía de estos seres es algo variable. En ocasiones se conciben como monstruos alados con cara de mujer horrible, cuerpo de pájaro y garras de león, en otros casos como monstruos alados de rostro de vieja y cuerpo de buitre. En ocasiones puede mostrar un largo cuello e incluso patas de cuadrúpedo. Sus alas pueden encontrarse recogidas o desplegadas. Al igual que en el caso de las sirenas, también existen arpías barbadas masculinas, como las de uno de los capiteles de la sala capitular de Burgo de Osma (Soria).

A pesar de que se han asociado a las *sirenas-pájaro* por su papel de símbolos alados, las *arpías* añaden la cola de serpiente o escorpión al rostro femenino y el cuerpo de ave de las sirenas. Este atributo les aporta un carácter telúrico, de hijas de la tierra, proclamado no solo por su cola, sino también por las serpientes que, saliendo de la boca, se dirigen hacia el suelo, como aparece en varios capiteles del claustro de Santo Domingo de Silos (Burgos).

Las arpías son representadas con cierta frecuencia en parejas, con la posición de sus cuerpos adosados y las cabezas vueltas mirando fijamente. Se trata de una postura activa o amenazante, posiblemente condicionada por una mejor adaptación al soporte, así como por la influencia oriental en las composiciones organizadas en torno a un eje de simetría. Además, pueden presentarse tocadas con un gorro frigio.

Fuentes escritas

Las principales fuentes para este ser fantástico las encontramos en los textos grecolatinos, si bien las arpías que fueron representadas en el arte medieval se alejan de estos modelos clásicos. Mateo y Quiñones se plantearon qué pudo motivar dichas transformaciones y en qué fuentes se habrían inspirado los artistas. De hecho, la figura de la arpía no aparece en el *Fisiólogo*, que se centra en la de la sirena, quizás por las dificultades que podrían encontrar en la diferenciación de ambas⁸.

⁵ LECLERCQ-MARX, Jacqueline (2010).

⁶ CIRLOT, Juan Eduardo (1969): p. 92.

⁷ CHEVALIER, Jean (dir.) (1993): p. 552.

⁸ Se ha llegado a afirmar que las causas de estas confusiones serían que ambas –sirena y arpía– gozaban de un carácter infernal, mortífero, con ansia vital de sangre; algo que explicaría la omisión de la arpía en el *Fisiólogo*. MATEO GÓMEZ, Isabel y QUIÑONES COSTA, Ana (1987): p. 45.

Según Homero⁹, las arpías eran diosas o genios furiosos del temporal que lloraban con el buen tiempo y cantaban con la tormenta. Solo el viento del Norte, hijo Bóreas y soplo del espíritu, podía ahuyentarlas. En la leyenda de los Argonautas son Furias con forma híbrida de doncella y ave de rapiña, raptoras que secuestraban a niños y adultos con sus garras.

Hesíodo en su *Teogonía* (265-269), al referirse a los hijos de Taumante y Electra, las describe como “divinidades de larga y suelta cabellera, más veloces que los pájaros y los vientos”, pero su representación cambió con el paso del tiempo, si bien conservó su aspecto repugnante y condición femenina. Virgilio se refiere a ellas en la *Eneida* como aves con cara de doncella, garras encorvadas y vientre inmundo, pálidas de un hambre que no pueden saciar, además de relegarlas a la entrada del infierno como mensajeras de Hades. En algunas descripciones incluso se alude a la forma de caballo o mujer caballo¹⁰. Del texto de Virgilio destacamos este pasaje:

“No hay monstruo más aciago que ellas ni peste alguna
más cruel o castigo de los dioses nació de las aguas estigias.
Rostros de doncella en cuerpos de ave, nauseabundo el excremento
de su vientre, manos que se hacen garras y rasgos siempre
pálidos de hambre”¹¹.

El *Liber monstrorum de diversis generibus* de la época de Carlomagno editado por Corrado Bologna señala que las arpías serían políglotas, rasgo asociado al hambre y la avidez desenfrenada. Por otro lado, la arpía del *Bestiario* de Pierre de Beauvais se aparta de las descripciones de Homero y Virgilio, señalando que “esta bestia se parece a un caballo y a un hombre, con cuerpo de león, alas de serpiente y cola de caballo”¹².

Autores como Pinedo¹³ han querido vincular la figura de las arpías con ciertas descripciones proporcionadas por los textos bíblicos. Es el caso del siguiente fragmento de la *Epístola de San Pablo a los Romanos* (Rom. 3, 13-15), basado en diversos pasajes de los Salmos¹⁴, en el que se alude a que tanto judíos como griegos estaban bajo el pecado:

“Sepulcro abierto es su garganta,
con su lengua urden engaños.
Veneno de áspides bajo sus labios:
maldición y amargura rebosa su boca.
Ligeros sus pies para derramar sangre”.

Por su parte, Leclercq-Marx¹⁵ ha señalado que la fuente utilizada era de tipo culto y su nombre no figuraba más que en contados casos, como el *Liber Monstrorum*, Fulgencio el Mitógrafo y los Mitógrafos del Vaticano.

⁹ HOMERO, *Odisea*, Canto I, vv. 230 y ss.

¹⁰ CLEBERT, Jean-Paul (1971): p. 204.

¹¹ VIRGILIO, *La Eneida*, Libro III, 212.

¹² MALAXECHEVERRÍA RODRÍGUEZ, Ignacio (1982): p. 29.

¹³ PINEDO, Ramiro de (1924): p. 98.

¹⁴ Estos se corresponden con: Sal. 5, 10 y 140, 4.

¹⁵ LECLERCQ-MARX, Jacqueline (2010): p. 273.

Extensión geográfica y cronológica

La arpía medieval que aquí tratamos tuvo su principal fortuna en la escultura románica, principalmente en el arte desarrollado en la Península Ibérica (Santo Domingo de Silos, Santiago de Compostela, Revilla de Santullán, Segovia), y en algunos puntos de Francia (Aulnay, Saint-Benoît-sur-Loire, Vézelay).

A diferencia de las sirenas, cuya utilización se extiende en el tiempo durante la Baja Edad Media e incluso en el siglo XVI, las arpías perderán su continuidad, si bien es posible encontrar algún ejemplo aislado.

Soportes y técnicas

Las arpías aparecen principalmente labradas en la escultura monumental de los edificios románicos, ubicada en los capiteles, ménsulas, canecillos y otros elementos arquitectónicos. Contamos también con otros ejemplos posteriores, como las arpías que aparecen en las yeserías de las bóvedas del claustro de san Fernando del Real Monasterio de Las Huelgas de Burgos. Además, también se ha podido rastrear su presencia en piezas de eboraria y cerámica, así como en manuscritos y grabados. En los ejemplos más tardíos la representación de las arpías se funde con la de la sirena-ave.

Precedentes, transformaciones y proyección

La representación de las arpías tiene su origen en las culturas orientales y también gran repercusión en el arte griego y romano, si bien la mayoría de las imágenes de este período nos muestran a unas arpías muy similares a las llamadas *sirenas-pájaro*.

El origen de este tema iconográfico, a pesar de evocarnos la mitología clásica, debe situarse en las civilizaciones y culturas orientales en las que los seres híbridos¹⁶ tuvieron una gran fortuna, como Mesopotamia, Egipto e India. Desde estas culturas fueron trasladados de manera temprana al terreno de la mitología griega y romana, para integrarse posteriormente tanto en los monumentos románicos –especialmente en canecillos y capiteles– e incluso el arte y la literatura islámica, con las *murg-i-adami*¹⁷. Es probable que “las creencias pretéritas, los libros de viajes y los bestiarios, así como la *Imago Mundi* de Honorio de Autun, aseguraron la supervivencia de estos y otros seres monstruosos”¹⁸.

Las *arpías* fueron tenidas en la mitología griega y latina como genios maléficos, divinidades del viento asociadas a la tempestad, si bien su carácter raptor –asociado a su etimología– dotó a estos seres del papel de mensajeras del dios infernal que vienen a raptar a los mortales para devorar su alma¹⁹.

Aparecen ligadas al mito de Fineo, rey de Tracia poseedor del don de la profecía. Tras haber revelado ciertos secretos, Zeus lo relegó a una isla con un festín del que no podía disfrutar, dado que las Arpías robaban su comida antes de que pudiera tomarla. El

¹⁶ Kappler realiza un estudio específico sobre los “híbridos”: KAPPLER, Claude (1986), pp. 167-179.

¹⁷ El estudio de la tradición de la Antigüedad y la presencia de las arpías en el arte islámico ha sido realizado por BAER, Eva (1965).

¹⁸ GUERRA, Manuel (1996): p. 260.

¹⁹ Clebert menciona que la decoración de ciertas tumbas griegas las representa revoloteando, llevando el alma del difunto entre sus garras. CLEBERT, Jean-Paul (1971): p. 204.

castigo se prolongó hasta la llegada de Jasón y los Argonautas, que acudieron a Fineo en busca de consejo, solicitando éste a cambio que le liberasen de las arpías. Fueron Zetes y Calais, los hijos alados de Bóreas, los encargados por Jasón para expulsarlas, trasladándolas finalmente a las islas Strofadas.

El carácter sanguinario de la *lamia* y de la *arpía* griega se relaciona con las creencias en las hechiceras del mundo antiguo, las *strigae* de Ovidio y Petronio, que adoptaban la forma de pájaro-animal nocturno, con un carácter tenebroso; en las casas de los romanos las *strigae* eran demonios femeninos con cuerpo de mujer, pero alas y garras de ave de presa que se nutrían de la sangre de infantes²⁰.

Para Sáenz Rodríguez²¹, las arpías pasaron a la Edad Media como alegorías de los vicios de culpa y castigo: codicia, fraude y falsedad. Al suponer adversidades y ser autoras de desgracias, solían manifestar maldad y muerte, lo cual estaba íntimamente ligado a sus repugnantes facciones y hediondo olor. En las representaciones medievales de arpías el aspecto desagradable está muy presente –a diferencia de lo que ocurre con las sirenas, que debían mostrarse atractivas, voluptuosas y de suaves formas²²–, pero lo que principalmente las caracteriza es la ya mencionada cola de serpiente o escorpión.

Prefiguradas y temas afines

Desde el punto de vista iconográfico, ya señalamos que suelen confundirse con las *sirenas-pájaro*, aunque de las sirenas siempre se destacaba su especial atractivo respecto a la repugnancia que despertarían las arpías. En el Románico resulta complicado en ciertas ocasiones distinguir de qué ser fantástico se trata, puesto que el aspecto general es similar.

Cuando las arpías aparecen representadas en parejas y con la cabeza vuelta, se han llegado a asociar con los seres híbridos llamados *Sirín* y *Alconost* de las teogonías rusas²³. Además, ofrecen aspectos en común con grifos, leones y dragones en su tarea de guardianes del árbol de la vida, afrontados dos a dos con los cuerpos adosados, cabeza cubierta con un gorro y mirando el tallo central del *hom*, del que brotan dos ramas que rodean el cuello de sus guardianes, como en Vizcaínos de la Sierra (Burgos)²⁴.

Como tema afín podemos mencionar la leyenda de *Melusina*, muy popular en el siglo XIV, narrada por Gervais de Tillbury, Vincent de Beauvais y, por primera vez en forma novelesca, en *La noble hystoire de Luzignen* de Jean d'Arras (c. 1392). Melusina es un hada mitad mujer y mitad serpiente condenada por engañar al caballero de Lusignan con el que se había casado²⁵.

²⁰ MATEO GÓMEZ, Isabel y QUIÑONES COSTA, Ana (1987): p. 46.

²¹ SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva (2004): p. 155.

²² Aunque esto no se cumplía en todos los casos, sobre todo en la Alta Edad Media.

²³ GUERRA, Manuel (1996): p. 268. Esta idea ya había sido apuntada por Pinedo. Se trata de dos figuras que se encontraban a las puertas del cielo, y cuando un bienaventurado entra, cantan, la una canciones alegres y la otra tristes; con una voz tan hermosa que el mortal que la oye en vida, muere de placer. Por ello solían representarse con un áspid que fluye de sus bocas. PINEDO, Ramiro de (1924): p. 95.

²⁴ PINEDO, Ramiro de (1924): p. 95.

²⁵ Melusina es un hada que se casa con el caballero de Lusignan, al que promete hacer rico con la condición de que jamás intentara verla los sábados. Aceptando el trato, la fortuna del caballero fue en aumento e incluso tuvieron varios hijos. Un sábado, el caballero espió a su esposa encontrándola en el baño y descubriendo que Melusina era medio mujer y medio serpiente, lo cual provoca su separación y la huida de

Selección de obras

- Fineas y las arpías. Vaso ático, c. 480 a.C. Antiguamente en Malibu, The Jean Paul Getty Museum, inv. 85 AE 316.
- Tumba de las arpías de Xanthos (Licia, Turquía), c. 480-470 a.C. Londres, British Museum, inv. 1848, 1020.1.
- Arpías. Arqueta de marfil, Constantinopla, siglos XI-XII. Londres, Victoria & Albert Museum, inv. A.8-1937.
- Capitel con arpías enfrentadas. Portada de la iglesia de San Martín de Artaiz (Navarra), segundo tercio del siglo XII.
- Plato cerámico con arpía, Siria, s. XII. Londres, British Museum, inv. ME OA 1923.2-17.1.
- Arpías a los lados de un tallo que se enreda en sus cuellos. Capitel de la galería oeste del claustro de Santo Domingo de Silos (Burgos), tercer cuarto del siglo XII.
- Capitel con arpía masculina. Sala Capitular de la catedral de Burgo de Osma (Soria), último cuarto del siglo XII.
- Arpías. Capitel de la fachada sur de la iglesia de San Esteban Protomártir, Moradillo de Sedano (Burgos), último cuarto del siglo XII (anterior a 1188).
- Arpías con gorro frigio sobre el lomo de leones. Capitel de la galería porticada de San Pedro de Caracena (Soria), último cuarto del siglo XII.
- Capitel con arpías masculinas. Catedral de San Pedro de Ginebra (Suiza), finales del siglo XII – inicios del siglo XIII.
- Capitel con arpías. Iglesia de Saint-Julien Le Pauvre, París (Francia), c. 1220.
- Arpía. Yaserías de las bóvedas del claustro de San Fernando del Real Monasterio de Las Huelgas de Burgos, tercer cuarto del siglo XIII.
- *De Natura rerum* de Tomás de Cantimpré, norte de Francia, ¿c. 1290? Valenciennes, Bibliothèque municipale, Ms. 320, fol. 86r.
- Arpías en los árboles del bosque de los suicidas. *Divina Comedia*, ¿Siena? (Toscana, Italia), c. 1444-1450. Londres, British Library, Ms. Yates Thompson 36, fol. 23r.
- Arpía. *Hortus Sanitatis* impreso en Estrasburgo (Francia) por Johann Prüss, 1497. París, Muséum national d'Histoire naturelle (MNHN), bibliothèque, fol. 61.
- Cuenco de cerámica con arpías, Iznik (Turquía), c. 1570-1580. Londres, British Museum, inv. G 1983-158.

Melusina; historia para la cual la tradición popular ha creado diferentes finales. Uno de ellos consistía en que Melusina, a pesar de haber sido expulsada, acudía por las noches para dar el pecho a sus hijos. KAPPLER, Claude (1986): p. 177.

Bibliografía

- AMBROSE, Kirk (2013): *The Marvellous and the Monstrous in the Sculpture of Twelfth-century Europe*. Boydell Press, Woodbridge.
- BAER, Eva (1965): *Sphinxes and harpies in medieval Islamic art. An iconographical study*. Israel Oriental Society, Jerusalén.
- BALTRUSAITIS, Jurgis (1987): *La Edad Media fantástica: antigüedades y exotismos del arte gótico*. Catedral, Madrid.
- BORGES, Jorge Luis (1990): *El libro de los seres imaginarios*. Emecé, Barcelona.
- BOTO VARELA, Gerardo (2000): *Ornamento sin delito. Los seres imaginarios del claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*. Abadía de Silos, Silos.
- CHEVALIER, Jean (dir.) (1993): *Diccionario de los Símbolos*. Herder, Barcelona.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1969): *Diccionario de símbolos*. Labor, Barcelona.
- CLEBERT, Jean-Paul (1971): *Bestiaire Fabuleux*. Albin Michel, París.
- DEBIDOUR, Victor-Henri (1961): *Le bestiaire sculpté du Moyen Âge en France*. Arthaud, París.
- DURLIAT, Marcel (1985): “Le monde animal et ses représentations iconographiques du XIe au XVe siècle”. En: *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l’enseignement supérieur public*. Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, pp. 73-92.
- El Fisiólogo* (1971). Introducción y notas de GUGLIELMI, Nilda. Editorial Universitaria, Buenos Aires, pp. 52-53.
- GAIGNEBET, Claude; LAJOUX, Jean-Dominique (1985): *Art profane et religion populaire au Moyen Âge*. Presses Universitaires de France, París.
- GUERRA, Manuel (1996): *Simbología Románica*. Fundación Universitaria Española, Madrid.
- HARTMANN, Sieglinde (1999): “Harpyie”. En: *Dämonen, Monster, Fabelwesen*. Saint-Gall, pp. 287-318.
- HESÍODO (1986): *Teogonía y Trabajos y días*. Alianza Editorial, Madrid.
- HOMERO (2007): *La Odisea*. Gredos, Madrid.
- ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco (1958): “La escatología musulmana en los capiteles románicos”, *Príncipe de Viana*, año XXVIII, nº 108-109, p. 271.
- KAPPLER, Claude (1986): *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Akal, Madrid.
- LECLERCQ-MARX, Jacqueline (1997): *La sirène dans la pensée et dans l’art de l’Antiquité et du Moyen Âge: du mythe païen au symbole chrétien*. Académie Royale de Belgique, Bruselas.

LECLERCQ-MARX, Jacqueline (2010): “Los monstruos antropomorfos de origen antiguo en la Edad Media. Persistencias, mutaciones y recreaciones”. En: CHICO PICAZA, María Victoria; FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (eds.): *La creación de la imagen en la Edad Media. De la herencia a la renovación*, vol. extraordinario de *Anales de Historia del Arte*, pp. 259-274. Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA1010010259A/30816>

LECLERCQ-MARX, Jacqueline (2011): “Sirenas-pájaro, sirenas-pezu. El tema del beneficio ilícito en la escultura románica entre realidades socio-económicas, contactos culturales y redes metafóricas”, *Románico*, nº 12, pp. 26-33.

MALAXECHEVERRÍA RODRÍGUEZ, Ignacio (1982): *El Bestiario esculpido en Navarra*. Institución Príncipe de Viana, Pamplona.

MALAXECHEVERRÍA RODRÍGUEZ, Ignacio (1986): *Bestiario medieval*. Siruela, Madrid, pp. 23-28.

MATEO GÓMEZ, Isabel; QUIÑONES COSTA, Ana (1987): “Arpía o sirena: una interrogante en la iconografía románica”, *Fragmentos*, nº 10, pp. 39-47.

MIQUEL, Dom Pierre (1992): *Dictionnaire symbolique des animaux*. Le Léopard d’Or, París, pp. 183-188.

MONTEIRA ARIAS, Inés (2005): *La influencia islámica en la escultura románica de Soria. Una nueva vía para el estudio de la iconografía en el Románico*. Número monográfico de *Cuadernos de arte e iconografía*, nº 27, pp. 99-100.

OSTERREICHER-MOLLWO, Marianne (ed.) (1992): *Dictionnaire des symboles*. Brepols, Turnhout, pp. 186-187.

PASQUINI VECCHI, Laura (2001): “Arpie, Sirene e Melusine nei pavimenti musivi dell’Italia medievale”. En: *Atti del VIII Colloquio dell’Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico*. Edizioni del Girasole, Rávena, pp. 469-480.

PÉREZ CARMONA, José (1959): *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*. Facultad de Teología, Burgos.

PÉREZ DE URBEL, Justo (1975): *El claustro de Silos*. Instituto Fernán González, Burgos, pp. 112-115.

PÉREZ SUESCUN, Fernando; RODRÍGUEZ LÓPEZ, María Victoria (1997): “Las sirenas medievales: aproximación literaria e iconográfica”, *Anales de Historia del Arte*, nº 7, pp. 55-66. Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA9797110055A/31556>

PINEDO, Ramiro de (1924): *Ensayo sobre el simbolismo religioso en las construcciones eclesiásticas de la Edad Media*. Imprenta de Rafael Y. de Aldecoa, Burgos.

RÉAU, Louis (1955): *Iconographie de l’Art Chrétien*. Tomo I, Presses Universitaires de France, París, p. 122.

RICHARD DE FOURNIVAL (1980): *El bestiario de amor*. Miraguano, Madrid, p. 36.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2009): “Las Sirenas”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 1, pp. 51-63.

SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva (2004): “La imagen de la mujer en la escultura monumental románica de La Rioja”, *Berceo*, nº 147, pp. 149-227.

VIRGILIO (2009): *La Eneida*. CSIC, Madrid, vol. I.

VOISENET, Jacques (1994): *Bestiaire chrétien. L'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Âge (V^e-XI^e siècle)*. Presses Universitaires du Mirail, Toulouse.

VV. AA. (1998): *Sirenas, monstruos y leyendas. Bestiario marítimo*. Sociedad Estatal Lisboa '98, Lisboa.

WEITZMANN, Kurt (1960): “The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and their Impact on Christian Iconography”, *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 14, pp. 45-68.

YARZA LUACES, Joaquín (1969): “Nuevas esculturas románicas en la catedral de Burgo de Osma”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XXXIV-XXXV, pp. 217-229.

ZIELINSKI, Ann (1981): “Silos y San Pedro de Huesca estudiados de nuevo”, *Archivo Español de Arte*, t. LIV, nº 213, pp. 1-28.



▲ Fineas y las arpías. Vaso ático, c. 480 a.C. Antiguamente en Malibu, The Jean Paul Getty Museum, inv. 85 AE 316.

<http://viticodevagamundo.blogspot.com.es/2011/10/harpies.html> [captura 11/4/2014]

► Tumba de las arpías de Xanthos (Licia, Turquía), c. 480-470 a.C. Londres, British Museum, inv. 1848, 1020.1., detalle.

http://www.bmimages.com/pix/PRS/00032808_006.JPG [captura 11/4/2014]



▲ Arpías. Arqueta de marfil, Constantinopla, siglos XI-XII. Londres, Victoria & Albert Museum, inv. A.8-1937.

http://media.vam.ac.uk/media/thira/col lection_images/2009CB/2009CB7008 _jpg_ds.jpg [captura 11/4/2014]

► Arpías a los lados de un tallo que se enreda en sus cuellos. Capitel de la galería oeste del claustro de Santo Domingo de Silos (Burgos), tercer cuarto del s. XII.

[Foto: autora]



▲ Capitel con arpías enfrentadas. Portada de la iglesia de San Martín de Artaiz (Navarra), segundo tercio del s. XII.

https://farm5.staticflickr.com/4103/5145639555_ae759ab08c_o.jpg [captura 11/4/2014]



Plato con arpía, Siria, s. XII. Londres, British Museum, inv. ME OA 1923.2-17.1.

http://www.britishmuseum.org/images/k8236_1.jpg
[captura 11/4/2014]



Arpías con gorro frigio sobre el lomo de leones. Capitel de la galería porticada de San Pedro de Caracena (Soria), último cuarto del siglo XII.

[Foto: autora]



▲ Capitel con arpía masculina. Sala Capitular de la catedral de Burgo de Osma (Soria), último cuarto del s. XII.

<http://www.arquivoltas.com/13-Soria/BurgodeOsma%20G30.jpg> [captura 11/4/2014]

► Capitel con arpías. Iglesia de Saint-Julien Le Pauvre, París (Francia), c. 1220.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f8/Paris_%2875%29_%C3%A9glise_Saint-Julien-le-Pauvre_ch%C5%93ur_grandes_arcades_du_sud_chapiteau_central.jpg [captura 11/4/2014]



Capitel con arpías masculinas. Catedral de San Pedro de Ginebra (Suiza), finales del s. XII – inicios del s. XIII.

[Foto: Juan Antonio Olañeta]





Arpia. Detalle de las yeserías del claustro de San Fernando del Real Monasterio de Las Huelgas de Burgos, tercer cuarto del siglo XIII.

[Foto: autora]



De Natura rerum de Tomás de Cantimpré, norte de Francia, ¿c. 1290? Valenciennes, Bibliothèque municipale, Ms. 320, fol. 86r.

http://www.enluminures.culture.fr/Wave/savimage/enlumine/irht5/IRHT_090416-p.jpg [captura 11/4/2014]



▲ **Arpías en los árboles del bosque de los suicidas.** *Divina Comedia*, ¿Siena? (Toscana, Italia), c. 1444-1450. Londres, BL, Ms. Yates Thompson 36, fol. 23r.

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=56679> [captura 11/4/2014]

◀ **Cuenco cercon arpías,** Iznik (Turquía), c. 1570-1580. Londres, British Museum, inv. G 1983-158.

http://www.qantara-med.org/qantara4/admin/pics_super_zoom/11931193.jpg [captura 11/4/2014]

EL COMBATE DE ANIMALES EN EL ARTE ISLÁMICO

Noelia SILVA SANTA-CRUZ

Universidad Complutense de Madrid
Dpto. de Historia del Arte I (Medieval)
nsilva@ucm.es

Resumen: El combate de animales constituye un tema de naturaleza principesca, versátil y milenario, ampliamente representado en la iconografía islámica, cuyos orígenes se remontan al mundo mesopotámico y a la Persia aqueménida. Interpretado como una metáfora visual del poder del monarca, este emblema político se vinculó desde antiguo con la iconografía regia, pudiendo rastrearse su significado simbólico en algunas fuentes literarias medievales.

Palabras clave: Islam; Al-Andalus; Animales en combate; León; Toro; Águila; Ciervo.

Abstract: The animal combat is a motif of princely, versatile and millenary nature widely depicted in Islamic iconography, whose origins date back to the Mesopotamian world and Achaemenid Persia. Interpreted as a visual metaphor of the monarch's power, this political emblem was related, since ancient times, to royal iconography, being possible to track its symbolical meaning in some medieval literary sources.

Keywords: Islam; Al-Andalus; Combatant Animals; Lion; Bull; Eagle; Deer.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y forma de representación

El célebre tema alegórico de los animales en combate, reiteradamente reproducido en el arte islámico, está protagonizado por una pareja de animales. Un depredador, ya sea una rapaz (águila) o bien un cuadrúpedo poderoso (león), se representa atacando, devorando o persiguiendo a una presa, interpretada siempre como un herbívoro más débil, que suele identificarse como un toro, un antílope o ciervo, una gacela o cabra, y menos frecuentemente, un camello. Estas dos modalidades básicas son eventualmente equiparables en cuanto a significado simbólico¹.

Más allá de su lectura primaria en relación con la lucha por la supervivencia, estos combates presentan en el Islam un marcado sentido metafórico y simbólico². Integrado desde antiguo en el ciclo de temas reales, este asunto en sus diversas variantes conforma una imagen de origen literario y clara naturaleza política, que expresa gráficamente la fuerza dominadora y el poder del soberano musulmán, y su lucha contra todo lo que representa el mal, lo que le otorga un destacado valor representativo oficial y de

¹ Prescindimos en este estudio de los combates de animales que incluyen animales míticos como arpías, grifos, dragones o *simurghs*, dado su heterogéneo valor conceptual, que sobrepasa el alcance de este trabajo.

² BERNUS-TAYLOR, Marthe (dir.) (2001): p. 95.

propaganda estatal. En al-Andalus, por ejemplo, está documentado su uso por la dinastía omeya cordobesa como enseña o divisa militar³.

Con frecuencia se trata de una composición concebida de modo heráldico, que incorpora parejas de animales repetidos de forma estrictamente simétrica, como si estuvieran reflejados en un espejo, siguiendo una inspiración vinculada con diseños textiles, y perfectamente integrada y vigente en el lenguaje político del Islam medieval. Sin duda, aquellos que veían la representación comprendían inmediatamente y sin problemas el mensaje propagandístico implícito⁴.

Fuentes escritas y orales

Tanto los leones como las águilas se asociaron durante siglos a la iconografía cortesana y a la soberanía, exhibiendo un claro valor representativo. Significaban la fuerza sobre la debilidad, así como la victoria sobre el enemigo, ya que de forma simbólica –tal como se pone de manifiesto en numerosos testimonios poéticos– el monarca musulmán se identificaba con el vigor y la potencia de estos animales. Por ejemplo, el yerno del Profeta, Alí, era identificado por los si'ies como “el león de Allāh”⁵. Los panegiristas omeyas comparaban a sus soberanos frecuentemente con “leones rugientes”⁶ un símil que se mantuvo vigente asimismo en al-Andalus y en todo el ámbito islámico medieval.

Contamos con magníficos ejemplos para la España musulmana que ilustran extraordinariamente esta correspondencia simbólica. El poeta Ibn ‘Abd Rabbiḥī elogiaba al califa ‘Abd al-Rahmān III tras el éxito de la campaña de Monteleón en los siguientes términos:

*“Por ti la tierra se llena de justicia, como antes lo estuvo,
de injusticia, y se hace patente el camino del bien obrar.
¡Oh luna de su tiniebla, sol de su mañana,
y león de su combate cuando alguien lo provoca!”⁷.*

En otra de las numerosísimas odas compuestas en honor de al-Nasir se dice del soberano lo siguiente:

*“(...) es un fiero león que corre a la lucha,
e incluso tal vez más bravo:
(...)”⁸.*

Asimismo, en los poemas panegíricos de Ibn Darray (958-1030), se alude reiteradamente a los ‘amiríes en su dimensión guerrera como águilas o leones y, a sus

³ En septiembre de 971, con motivo de un alarde, Ibn Hayyān hace referencia al uso de enseñas militares con águilas abatiéndose sobre la presa. Vid. IBN HAYYĀN (1967): cap. 26, p. 68. Citado en MILLÁN CRESPO, Juan Antonio (1987): p. 17.

⁴ LEWIS, Bernard (1990): p. 46.

⁵ BERMÚDEZ LÓPEZ, Jesús y CALANCHA DE PASSOS, Jorge (1995): p. 354.

⁶ LAMMENS, Henri (1908): p. 216. Citado por MAKARIOU, Sophie (2012): p. 20.

⁷ LÉVI-PROVENÇAL, Évariste y GARCÍA GÓMEZ, Emilio (1950): p. 104.

⁸ IBN HAYYĀN (1981): p. 38. Más ejemplos, en este caso dirigidos al califa al-Hakam II, en PRADO-VILAR, Francisco (2005): p. 142.

enemigos, como animales más débiles. Por ejemplo, en unos versos compuestos para loar la victoria de al-Mansur sobre el conde castellano García Fernández, el poeta interpela al cristiano en los siguientes términos:

*“¿Dónde puedes salvarte cuando el león de las guaridas, el protector
Almanzor ha venido a ti enfadado (...)?”⁹.*

En otra de las composiciones, el metafórico felino ‘amirí pone en fuga al enemigo, encarnado en un grupo de gacelas:

*“Y manadas de gacelas groseras que el desorden [la batalla] les había retirado la
mejilla dejando ver ojos en que se manifiesta el desavío y el hambre”¹⁰.*

Una anécdota en relación con al-Mansur cuenta que en el año 985 Sa’id ibn al-Hasan al-Baghdadi, uno de los poetas cortesanos de al-Mansur, quiso agradecer al *hajib* y, como un buen augurio para su campaña contra el conde de Castilla, García Fernández, le regaló un ciervo que tenía una cinta alrededor del cuello. Junto al ciervo, él le entregó un poema, en el que llamaba al ciervo “García” y expresaba su deseo de que lo que le había ocurrido al ciervo le ocurriera también al conde cristiano. Por casualidad, García fue hecho prisionero el mismo día y llevado ante al-Mansur¹¹. Esta anécdota, repetida en varias fuentes islámicas, refleja cómo el ciervo (y presumiblemente también la liebre e incluso los toros) fueron empleados para personificar alegóricamente al enemigo.

Extensión geográfica y cronológica

De inspiración oriental, este tema metafórico adquiere en la Edad Media una enorme expansión en el tiempo y en el espacio. Se localizan ejemplos en todos los territorios islámicos medievales desde época Omeya, tanto orientales (Siria, Persia) como occidentales (Norte de África, Egipto, al-Andalus). Entre estos últimos destaca no solo el Egipto fatimí sino también, y muy especialmente, la España islámica. Es frecuente en la iconografía andalusí desde el siglo X, particularmente patente en los marfiles califales y taifas y en un grupo de pilas realizadas en los primeros años del siglo XI en relación con la dinastía amirí.

Aquellos territorios situados en los límites del Islam fueron muchas veces permeables a la influencia iconográfica musulmana e incorporaron esta metáfora visual y sus variantes a su propia imagería. Es el caso, por ejemplo, del arte hispano de repoblación, donde se rastrea en las ilustraciones de algunos Beatos e igualmente en los programas iconográficos de ciertos templos armenios, formando parte de su ornamentación arquitectónica, como es el caso de la iglesia de la Santa Cruz de Aghtamar (siglo X).

Desde el punto de vista cronológico, este emblema de poder trascendió los límites de la Edad Media para continuar utilizándose durante la Edad Moderna e incluso Contemporánea.

⁹ LA CHICA GARRIDO, Margarita (1979): poema 106, 20 (p. 95).

¹⁰ Ibid., poema 105, 20 (p. 92).

¹¹ Citado por BAER, Eva (1999): p. 16.

Soportes y técnicas

Esta imagen, muy estable desde el punto de vista representativo y de su configuración iconográfica, se adaptó con gran versatilidad a múltiples soportes y técnicas artísticas a lo largo de la época medieval. No solo forma parte de ornamentaciones arquitectónicas en forma de relieve pétreo o de superficie musivaria conformada a partir de pequeñas teselas, sino también se incluye en objetos de uso doméstico o palatino como pilas de agua, así como en piezas de carácter suntuario ya sean utensilios de metalistería, marfiles o textiles. Incluso los numerosos manuscritos ilustrados de la célebre historia de los dos chacales Kalila e Dimna, entre otras obras literarias, fueron pretexto para representar el combate de animales¹².

Precedentes, transformaciones y proyección

El tema evidencia un incesante flujo de aportaciones iconográficas que hunden sus raíces en el arte oriental antiguo. La imagen del combate entre el león y el toro se rastrea desde época asiria y en la Persia aqueménida (Vaso de Entemena, c. 2400 a.C., y relieves del Palacio de Persépolis, c. 359-338 a.C.), interpretándose originalmente como un símbolo astronómico que hace referencia a las apariciones alternadas de las constelaciones de Leo y Tauro, coincidentes con las estaciones de verano e invierno¹³. En Mesopotamia, las divisiones y subdivisiones del año se indicaban por las salidas y puestas helíacas de destacadas estrellas. Hacia el año 4000 a.C. la salida helíaca de las Pléyades, las principales estrellas de la constelación de Tauro, anunciaban el paso del Sol por el ecuador de norte a sur en el equinoccio de primavera, indicando la época de labranza. La salida helíaca de Régulo (la “Estrella Regia”), el principal astro de la constelación de Leo, anunciaba la posición más alta del Sol en el trópico norte, o sea, el solsticio de verano. En la puesta helíaca de las Pléyades, Régulo, que tiene una separación de 90 grados respecto de ellas, culmina aproximadamente en los 8" del cenit. Por tanto, la constelación de Leo se hallaba en el ápice del cielo y dominaba los Cielos cuando Tauro (el Toro) desaparecía debajo del horizonte. Cuarenta días después, Tauro (el Toro) aparecía de nuevo y gradualmente adquiría fuerza, elevándose más alto en el cielo cuando Leo (el León) se hundía por el horizonte. La batalla del León y el Toro dividía, pues, el calendario astronómico en cuatro fechas intermedias que corresponden al año agrícola, precediendo a los equinoccios y solsticios entre treinta y cuarenta días¹⁴. Kühnel, en cambio, propone una interpretación de este tema y sus diversas variantes como una representación de la lucha entre el Bien y el Mal, reflejo del dualismo mazdaístico o zoroástrico tomado de fuentes iraníes¹⁵.

No obstante, y aunque estas representaciones debieron tener en primer lugar un significado astral o religioso, ya en algunos emblemáticos ejemplos de arte aqueménida ligados al ámbito áulico se manifiesta la existencia de un significado alternativo para las mismas vinculado con el poder real, en forma de emblema heráldico. Es el caso de las representaciones de la escalera de la apadana de Persépolis, donde no existen

¹² ROUX, Jean-Paul (1981): p. 7.

¹³ HARTNER, Willy y ETTINGHAUSEN, Richard (1964): pp. 161-164.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ KÜHNEL, Ernst M. (1964): pp. 16-18.

representaciones reales directas, sino que estas son sustituidas por esta imagen regia localizada junto a una inscripción en la que Jerjes proclama su realeza divina¹⁶.

La escena del león persiguiendo a una gacela fue también un tema muy difundido en la decoración de mosaicos pavimentales en Siria y Jordania durante el dominio bizantino¹⁷.

En su expansión, el Islam incorporó territorios procedentes de los antiguos imperios bizantino y sasánida, lo cual favoreció que los Omeyas (661-750) y los primeros Abbasíes asimilaran este asunto, manteniendo su interpretación preislámica como metáfora de la dominación militar o política. Un león ataca una gacela en el mosaico del baño de la residencia de Khirbat al-Mafjar, construida por el califa omeya Walid II hacia 743-744, mientras es un toro el animal representado como víctima del ataque de la misma fiera en el pavimento del palacio también omeya de Qastal (Jordania)¹⁸.

Desde entonces el enfrentamiento entre un felino y un bóvido, un cáprido o un cérvido fue un asunto frecuente en la iconografía medieval de los diferentes territorios musulmanes orientales y occidentales (al-Andalus, Norte de África), así como de la Sicilia normanda, que recibió buena parte de esta tradición representativa a través de los artífices islámicos que trabajaron para Roger II (1095-1154) y Guillermo II (1166-1189)¹⁹. Buenos ejemplos de ello los encontramos en la eboraria califal (píxide de al-Mugīra) o en piezas áulicas del período ‘amirí (arqueta de Leyre o pila de la Alhambra), sin olvidar el ámbito fatimí (placa de marfil del Louvre) o el combate del león y el toro de la mezquita de Diyarbakir, Turquía, siglo XII, así como el manto de Roger II perteneciente al ámbito sículo-normando. Los animales participantes en el combate se fueron diversificando: pájaros de presa contra cuadrúpedos o dos aves de especies diferentes batiéndose entre ellas.

En opinión de Hartner y Ettinghausen, a partir del siglo XII o XIII, este símbolo evolucionó en su ciclo vital, haciéndose cada vez más frecuente. En este proceso de popularización fue despojado progresivamente de su significado político original para abandonar el exclusivo contexto palatino y tornarse en una simple forma ornamental que pasó a adoptar muchas veces una finalidad exclusivamente estética como parte de la decoración de objetos diversos e incluso de miniaturas²⁰. Es decir, abandonó su carácter de emblema para convertirse progresivamente en puro ornato. Para E. Baer, si embargo, sus connotaciones de poder y triunfo y su valor prestigioso no desaparecieron completamente sino que se mantuvieron incluso cuando aparenta poseer una función ornamental o puramente decorativa²¹.

La interpretación simbólica del enfrentamiento protagonizado por cualquiera de las asociaciones de animales antes señaladas puede fluctuar, sin embargo, dependiendo de la cronología y del contexto. Desde una óptica turco-mongola, por ejemplo, el mismo tema

¹⁶ HARTNER, Willy y ETTINGHAUSEN, Richard (1964): pp. 168-169.

¹⁷ BEHRENS-ABOUSEIF, Doris (1997), p. 13.

¹⁸ MAKARIOU, Sophie (2012): p. 20, fig. 28.

¹⁹ HARTNER, Willy y ETTINGHAUSEN, Richard (1964): pp. 164-170.

²⁰ Ibid., pp. 170-171.

²¹ BAER, Eva (1999): p. 17.

aparece como un mito del origen, de la unión sexual, tal como señalan J.-P. Roux²². Así, por ejemplo, el origen de la dinastía mongol se consideraba el resultado de la unión de un lobo azul y una corza blanca.

Selección de obras

- Vaso de Entemena, c. 2400 a.C. Dedicado por Entemena, rey de Lagash, al dios Ningirsu. París, Musée du Louvre, n° inv. AO2674.
- Disco de bronce asirio que formaba parte del escudo del rey Sargón II (siglo VIII a.C.). Boston, Museum of Fine Arts, n° inv. 48.1318.
- Relieve de la fachada occidental de la escalera oeste del Palacio de Darío (*tachara*) en Persépolis (Irán), c. 359-338 a.C.
- Mosaico pavimental del baño oriental del palacio omeya de Khirbat al-Mafjar (Territorios Palestinos), siglo VIII.
- Píxide de al-Mugīra, 968. París, Musée du Louvre.
- Pila de la Alhambra, mármol, siglo X, procedente del palacio de al-Mansur en Córdoba. Granada, Museo de la Alhambra, n° inv. 243.
- *Beato de Gerona*, 975. Museu de la Catedral de Girona, n° inv. 7 (11), fol. 165v.
- Arqueta de Leyre, c. 1004-1005. Pamplona, Museo de Navarra.
- Fragmento de placa de marfil, Egipto fatimí, siglo XI. París, Musée du Louvre, n° inv. OA6266.
- Manto de Roger II, Palermo (Italia), c. 1133-1134. Viena, Kunsthistorisches Museum, n° inv. XIII 14.
- Relieve de entrada a la Gran Mezquita de Diyarbakir (Turquía), c. 1179-1180.
- Tintero, Khorasán, siglo XIII. Vaduz, Furusiyya Art Foundation, inv. n° R-2026.

Bibliografía

BAER, Eva (1999): "Ornament versus Emblem. The Case of Combatant Animals". En: FINSTER, Barbara; FRAGNER, Christa; HAFENRICHTER, Herta (eds.): *Bamberger Symposium: Rezeption in der Islamischen Kunst vom 26.6.-28.6.1992*. Orient Institut der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, Beirut – Steiner, Stuttgart, pp. 13-18.

BEHRENS-ABOUSEIF, Doris (1997): "The Lion-Gazelle Mosaic at Khirbat al-Mafjar", *Muqarnas*, XIV, pp. 11-18. Disponible en línea: <http://eprints.soas.ac.uk/388/>

BERMÚDEZ LÓPEZ, Jesús; CALANCHA DE PASSOS, Jorge (1995): "Leones del Maristán". En: *Arte islámico en Granada. Propuesta para un Museo de la Alhambra*, catálogo de la exposición (Granada, 1995). Comares, Granada, pp. 351-356.

²² ROUX, Jean-Paul (1981), p. 10.

BERNUS-TAYLOR, Marthe (dir.) (2001): *L'étrange et le merveilleux en terres d'Islam*, catálogo de la exposición. Réunion des Musées Nationaux, París.

CÓMEZ RAMOS, Rafael (1982): "Un tema iconográfico oriental antiguo en el arte hispano-musulmán del siglo XI". En: *Homenaje al Profesor Dr. Hernández Díaz*. Universidad de Sevilla, Sevilla, pp. 125-138.

HARTNER, Willy; ETTINGHAUSEN, Richard (1964): "The Conquering Lion, The Life Cycle of a Symbol", *Oriens*, vol. XVII, pp. 161-171. Reimpreso en ETTINGHAUSEN, Richard (1984): *Islamic Art and Archaeology: Collected Papers*, edición de M. Rossen-Ayalon. Gebr. Mann Verlag, Berlín, pp. 693-711.

IBN HAYYĀN (1967): *El Califato de Córdoba en el "Muqtabis" de Ibn Hayyān. Anales palatinos del califa de Córdoba al-Hakam II, por Isa ibn Ahmad al-Razi (360-364H. = 971-975 J.C.)*, traducción de Emilio García Gómez. Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid.

KÜHNEL, Ernst M. (1964-1965): "Lo antiguo y lo oriental como fuente del arte hispano-islámico", *Al-Mulk. Anuario de Estudios Arabistas*, nº 4, pp. 5-21.

LA CHICA GARRIDO, Margarita (1979): *Almanzor en los poemas de Ibn Darrāy. Anubar*, Zaragoza.

LAMMENS, Henri (1908): "Études sur le règne du calife omayyade Mo'awia I^{er}", *Mélanges de la Faculté orientale de l'Université Saint-Joseph de Beyrouth*, III, fasc. 1, pp. 145-312.

LÉVI-PROVENÇAL, Évariste; GARCÍA GÓMEZ, Emilio (eds.) (1950): *Una crónica anónima de 'Abd al-Rahmān III al-Nasir*. Instituto Miguel Asín, CSIC, Madrid-Granada.

LEWIS, Bernard (1990): *El lenguaje político del Islam*. Taurus, Madrid.

MAKARIOU, Sophie (2012): *La pyxide d'al-Mughira*. Musée du Louvre, París.

MILLÁN CRESPO, Juan Antonio (1987): "Estandartes medievales hispanos a través de la fuentes iconográficas y escritas". En: *II Congreso de Arqueología Medieval Española (Madrid, 19-24 enero 1987)*, vol. III (comunicaciones). Dirección General de Cultura, Comunidad de Madrid – Asociación Española de Arqueología Medieval, Madrid, pp. 13-21.

PRADO-VILAR, Francisco (2005): "Enclosed in Ivory: The Miseducation of Al-Mughira". En: FOLSACH, Kjeld von; MEYER, Joachim (eds.): *The Ivories of Muslim Spain. Papers from a symposium held in Copenhagen from the 18th to the 20th of November 2003*, vol. 2.1 de *Journal of the David Collection*, pp. 139-163.

ROUX, Jean-Paul (1981): "Le combat d'animaux dans l'art et la mythologie irano-turcs", *Arts Asiatiques*, vol. 36, pp. 5-11. Disponible en línea:
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arasi_0004-3958_1981_num_36_1_1134



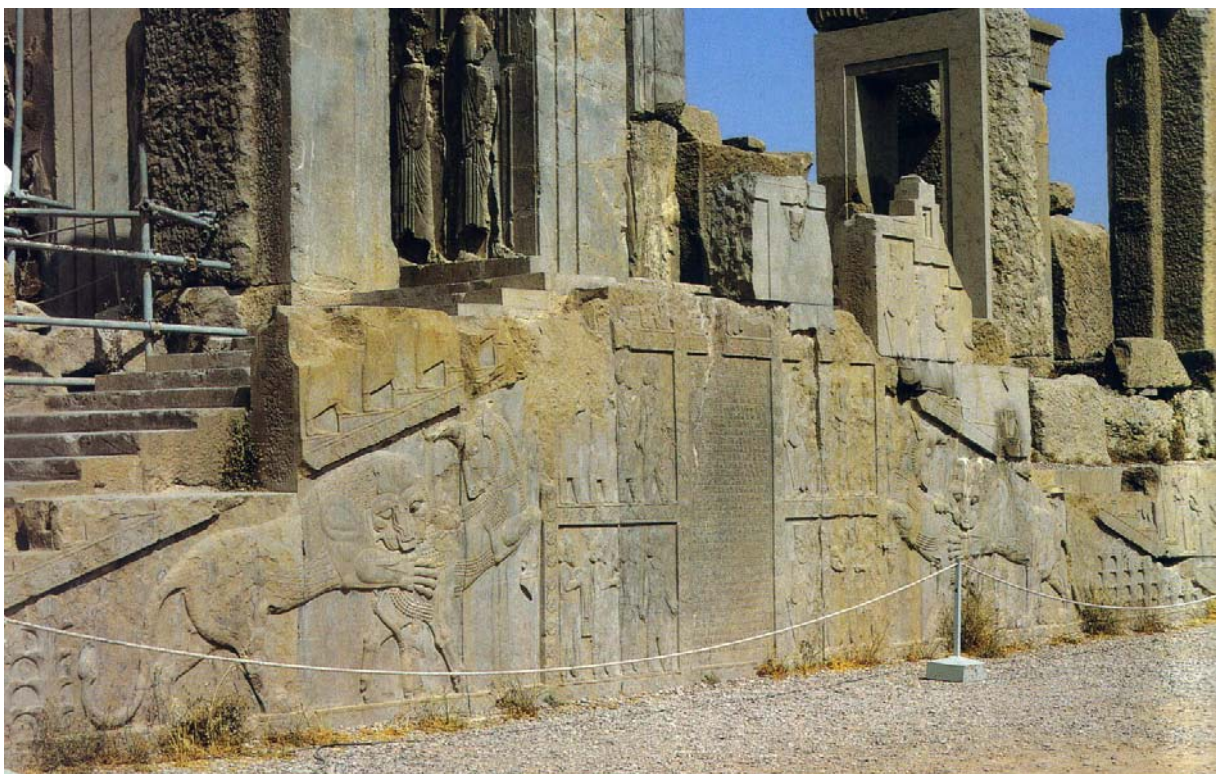
▲ Disco de bronce asirio que formaba parte del escudo del rey Sargón II (siglo VIII a.C.). Boston, Museum of Fine Arts, n° inv. 48.1318.

<http://educators.mfa.org/ancient/decorated-boss-shield-102673>
[captura 11/4/2014]

◀ Vaso de Entemena, c. 2400 a.C. Dedicado por Entemena, rey de Lagash, al dios Ningirsu. París, Musée du Louvre, n° inv. AO2674.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vase_Entemena_Louvre_AO_2674.jpg
[captura 11/4/2014]

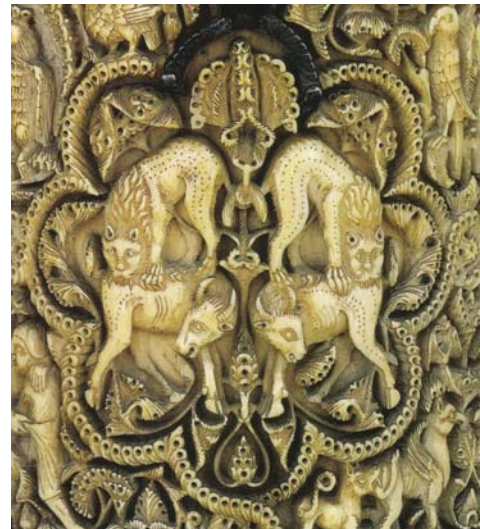
▼ Relieve de la fachada occidental de la escalera oeste del Palacio de Darío (*tachara*) en Persépolis (Irán), c. 359-338 a.C.





Mosaico pavimental del baño oriental del palacio omeya de Khirbat al-Mafjar (Territorios Palestinos), siglo VIII.

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Arabischer_Mosaizist_um_735_001.jpg
[captura 11/4/2014]



Píxide de al-Mugīra, 968. París, Musée du Louvre, detalle.



▲ **Pila de la Alhambra, mármol, siglo X, procedente del palacio de al-Mansur en Córdoba. Granada, Museo de la Alhambra, nº inv. 243.**

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/ydeporte/blog/wp-content/uploads/2014/01/Pila-de-Badis.jpg> [captura 11/4/2014]

► **Beato de Gerona, 975. Museu de la Catedral de Girona, nº inv. 7 (11), fol. 165v., detalle.**





◀ Arqueta de Leyre, c. 1004-1005. Pamplona, Museo de Navarra.

▼ Fragmento de placa de marfil, Egipto fatimí, siglo XI. París, Musée du Louvre, n° inv. OA6266.

[Foto: Musée Du Louvre]



▲ Manto de Roger II, Palermo (Italia), c. 1133-1134. Viena, Kunsthistorisches Museum, n° inv. XIII 14.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/archive/4/44/20071126214136!Weltliche_Schatzkammer_Wienc.jpg [captura 11/4/2014]

▼ Relieve de entrada a la Gran Mezquita de Diyarbakir (Turquía), c. 1179-1180.

<http://m7.i.pbase.com/u40/dosseman/upload/32582847.000DiyarbakirUluMosque.jpg> [captura 11/4/2014]



▲ Tintero, Khorasán, siglo XIII. Vaduz, Furusiyya Art Foundation, inv. n° R-2026.

LA DANZA MACABRA

Herbert GONZÁLEZ ZYMLA

Universidad Complutense de Madrid
Dpto. de Historia del Arte I (Medieval)
hgonzale@pdi.ucm.es

Resumen: La danza macabra es un género literario y figurativo muy popular al final de la Baja Edad Media que se proyectó a lo largo de las Edades Moderna y Contemporánea coincidiendo con periodos de graves crisis demográficas. Examinada en su conjunto, es una gran sátira social que contempla la Muerte como elemento unificador de toda la humanidad, con independencia de cualquier tipo de escala económica, estamento o grupo social. Aunque durante el siglo XIV esta idea fue fomentada esencialmente por las órdenes mendicantes, la universal validez del mensaje explica la fortuna iconográfica de la danza de la Muerte a lo largo de los siglos XV y XVI y su rápida expansión hasta convertirse en un tema recurrente en las artes plásticas, sermones, poesía y teatro de la Baja Edad Media y Primer Renacimiento. Es muy discutido saber si la danza macabra apareció antes en las artes plásticas o en las escénicas. Al no ser un tema doctrinal, sino alegórico, popular y vinculado a la literatura sapiencial, las formas de representarla son muy diversas, relacionándose siempre con los tópicos del *ubi sunt*, *memento mori*, *vanitas vanitatum* y *mundus inversus*.

Desde el punto de vista de las artes figurativas, se representa una o varias personificaciones de la Muerte que se apropian de un variable número de vivos, siguiendo un orden jerárquico. Con el paso del tiempo, la Muerte personificada se convirtió en un muerto concreto representado, bien como esqueleto, bien como cadáver en proceso de putrefacción, entendiéndose en ambos casos como el doble especular del vivo. De ese modo, frente a la jerarquía estamental, expresada por medio de la indumentaria, la homogénea imagen del muerto contribuía a subrayar el poder unificador de la Muerte.

Palabras claves: Esqueleto; música; danza; estamentos; sociedad feudal; cementerio; osario.

Abstract: The Dance of Death is a literary and figurative genre very popular in the Late Middle Ages that endured during the Modern and Contemporary Ages, coinciding with periods of serious demographic crises. Examined as a whole, the *Dance Macabre* is a great social satire that contemplates Death as a humanity unifier, independent from economic issues, estates or social groups. In spite of this idea being encouraged essentially by the mendicant orders during the 14th century, the universal validity of its message explains the Dance of the Death's iconographic fortune during the 15th and 16th centuries, as well as its use as a recurrent motif in plastic arts, sermons, poetry and theatre during the Late Middle Ages and Early Renaissance. In addition, it has been discussed whether the Dance of Death appeared first in plastic or performing arts. As it is not a doctrinal but an allegorical and popular subject related to wisdom literature, its ways of representation are diverse, being always connected to topics such as *ubi sunt*, *memento mori*, *vanitas vanitatum* and *mundus inversus*.

In figurative arts, one or several Death personifications are commonly represented summoning a variable number of living, in a hierarchical order. With the pass of time, the image of Death personified became a concrete dead, whether a skeleton or a corpse in an advanced state of putrefaction, being both of them conceived as a specular reflection of the living. Thus, the homogeneity of the dead's appearance, in opposition to the estate hierarchy, did nothing but emphasize the universality of Death.

Keywords: Skeleton; music; dance; estates of the realm; feudal society; cemetery; ossuary.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Síntesis del tema

Pocos temas han sido objeto de tantos estudios interdisciplinares como el de la *danza macabra*, también llamada *danza de la Muerte*¹, estudiada desde la perspectiva de la filología y la historia del arte². Son muchos los trabajos que, desde el siglo XVIII hasta nuestros días, relacionan las imágenes plásticas de la danza macabra con las fuentes literarias, tomando como eje las ideas que sobre la muerte existían en los siglos XIV, XV y XVI.

En principio, muestra un grupo de figuras, variable en su número, con una serie de vivos que bailan con muertos, emparejados e intercalándose. Cada imagen suele ir acompañada de textos rimados, escritos en latín o en lengua vernácula, muy fáciles de entender, en un lenguaje muy comunicativo, dentro de filacterias. Imagen y texto construyen un doble código (iconográfico y literario) perfectamente integrado y complementario. Los textos son alusivos a la fugacidad de la vida, a la brevedad de los placeres e incluyen sentencias sapienciales y refranes populares que varían según las regiones. Cada una de las estrofas tenía la intención teórica de consolar a quienes las leían con la idea de que la Muerte era la única que trataba por igual a todos los humanos, pero la lectura de los epígrafes, al final, más que un consuelo, resultaba ser demoledora y contundente³. Al ser representados los vivos junto a los muertos, se produce el contraste entre los cuerpos en mayor o menor plenitud de los vivos con los cuerpos en proceso de degradación o reducidos al esqueleto de los muertos. Los muertos arrastran a los vivos, como si los sacaran a bailar, y los vivos se resisten o se quedan petrificados ante una farándula de la que son, tristemente y a su pesar, protagonistas. Todos participan de un mismo y único baile en el que, con independencia de la edad, del estamento de pertenencia, o de la categoría socioeconómica, el denominador común es que, por el hecho de estar vivos, la Muerte los tiene que llevar. Los artistas aprovecharon la ocasión para fijar las muy diferentes actitudes del vivo ante la Muerte: unas veces se queda petrificado, otras es arrastrado por la fuerza y obligado a moverse, frecuentemente llora y está triste, pero a veces aparece dialogando y bailando con agilidad, moviéndose al compás que le marca la Muerte, e incluso existen ejemplos hedonistas en los que vivo y muerto coquetean. Pocas veces hay serenidad y resignación. Es un verdadero catálogo de expresiones y gestos.

¹ Se cita en los textos latinos como *chorea macchabaeorum*; en la bibliografía francesa como *la danse macabre*; en inglés *dance of death*; en alemán *totentanz*, *Upper Quatrain*; en italiano *danza macabra*, *danza della morte*, *danza dei morti*, *il ballo della morte*; en holandés *makkabeusdans*, *doodendans*; y en ruso *Pliaska Mertvesov*.

² DOUCE, Francis (1833); LANGLOIS, Eustache Hyacinthe (1851-1852); KASTNER, Georges (1852); MONTAIGLON, Anatole de (1856); BARBIER DE MONTAULT, Xavier (1890); VIGO, Pietro (1901); MÂLE, Émile (1906); FEHSE, Wilhelm (1907); DÜRRWÄCHTER, A. (1914); VICARD, Antoine (1918); MÂLE, Émile (1922); STAMMLER, Wolfgang (1926); DÖRING-HIRSCH, Erna (1927); HELM, Rudolf (1928); WARREN, Florence (1931); MARLE, Raimond van (1931): pp. 372 y ss.; WHYTE, Florence (1931); ROSENFELD, Hellmut (1934); RÉAU, Louis (1996): p. 667-678; TENENTI, Alberto (1957); SUTTO, Claude (dir.) (1979); JORDAN, Louis Edward (1980); ICAZA, Francisco de Asís de (1981); UTLZINGER, Hélène et Bertrand (1996); CORVISIER, André (1998); BINSKI, Paul (2001); GERTSMAN, Elina (2010); MARTÍNEZ FALERO, Luis (2011).

³ ARIÈS, Philippe (2000); GUIANCE, Ariel (1989); MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (2002 y 2003-2004).

En la mentalidad de la Baja Edad Media predominan tres puntos de vista sobre la percepción de la muerte. Todos ellos confluyen en la Danza Macabra y ayudan a comprenderla. El primero ve la muerte como un fenómeno universal, que puede sobrevenir de forma brusca e inesperada a personas de cualquier edad y condición, sin tomar en cuenta su estatus social o económico. El segundo afirma que cualquier fama terrenal es transitoria, siendo una variante más del tópico literario grecolatino del *ubi sunt?* asumido por la literatura sapiencial cristiana. El tercero se relaciona con la *vanitas* y el *Contemptus mundi*, y afirma que la belleza física, por muy atractiva que resulte en la juventud, decae con la vejez y desaparece con la muerte cuando la corrupción del cuerpo transforma el ser en la horrible visión del cadáver⁴.

Todas estas ideas, presentes en la iconografía de la danza macabra, coinciden en haber construido una visión aleccionadora de la Muerte: la muerte arrastra en su rondalla musical a todos los seres humanos, sean quienes fueren, sin tener en cuenta su edad (*juvenes et senes rapio*) y sin considerar su condición social, estamento o capacidad económica. Desde el Papa, hasta el más humilde de los ermitaños, tanto el emperador y el rey, como el campesino, el trovador y el mendigo, el condestable y el sargento; todos deben pasar por ella: *Nulli mors pallida pacit*⁵. La danza macabra francesa dice: “mato todo porque esa es mi manera, todo vivo cae en mi trampa”. Según Réau, la muerte era entendida al final de la Baja Edad Media como una entidad “igualitaria y niveladora, corta con su guadaña todos los privilegios de jerarquía y de fortuna. ‘El más rico sólo tiene una mortaja’. Por eso, la Danza macabra daba a los desheredados la áspera satisfacción de una revancha: se consolaban pensando que aquellos que engordaban a sus expensas sólo ofrecían un banquete más fastuoso a los gusanos: *Le plus gras est primer pourry*. (El más gordo es el primer podrido)”⁶.

Conviene advertir, eso sí, que la Muerte los lleva en orden, partiendo de los estamentos más privilegiados para acabar en quienes no son conscientes del estamento en que nacieron: el loco y el niño. Siempre tiene prioridad el estamento eclesiástico sobre el laico, de modo que se refuerza la idea de un orden inalterable, que ni la Muerte, con su universal comportamiento, es capaz de alterar. Si irónico es el comportamiento de la Muerte con el poderoso, que no le deja comprar la vida, no es menos despiadada con los humildes, a quienes tampoco perdona. No hay en la Danza Macabra una visión crítica de la sociedad, aunque sí una manera de percibirla entre irónica y cínica. Comienza por los

⁴ La incorruptibilidad del cuerpo de los santos y la Asunción de María eran entendidos como signos externos de su virtud, puesto que Dios los había dejado exentos de la degradación corporal como premio a su vida.

⁵ “Si el Santo esperaba la muerte con alegría, no podía decirse lo mismo de las grandes masas de pecadores; en este caso, no se trataba tanto de invitarles a aceptar serenamente el momento de la muerte como de recordarles la inminencia de ese paso, de modo que pudieran arrepentirse a tiempo. [...] la predicación oral y las imágenes que aparecían en los lugares sagrados estaban destinadas [...] a cultivar el temor a las penas infernales. Que el tema de la danza macabra tuviera una especial presencia en los siglos medievales se debía a que, en los tiempos en que la vida era mucho más corta que la nuestra, las personas eran presa fácil de pestes y hambrunas y se vivía en estado de guerra casi permanente, la muerte aparecía como una presencia ineludible, mucho más que hoy en día, cuando, a base de vender modelos de juventud y belleza, nos esforzamos por olvidarla”. ECO, Umberto (2011): p. 62.

⁶ Esta misma idea aparece en los versos de Eustache Deschamps, poeta al servicio de Carlos V de Francia, que satirizó la avaricia de la nobleza y el clero, anunciándoles que la muerte les igualaría a los humildes: “Señalo bien que cada cual debe morir sin que se salve nadie que haya nacido. Naturaleza lleva a todos a la muerte”. BOUDET, Jean-Patrice y MILLET, Hélène (1997); RÉAU, Louis (1996): p. 669.

más grandes, entendidos como presas succulentas, y desciende por la escala social hasta llegar al recién nacido, que permanece en la cuna sin ser consciente aún de haber nacido en un mundo lleno de diferencias. Otro aspecto importante es que, en principio, bailar es tenido por todos como algo positivo y agradable, indicativo de alegría y propio de días festivos. Bailar con la Muerte implica una visión irónica de la felicidad, entendida como un bien pasajero y caduco en el que no se debe confiar demasiado.

Atributos y formas de representación

El uso de la fórmula *danza de la Muerte* para aludir a la *danza macabra* no es del todo correcto, puesto que, si usásemos el lenguaje con propiedad, en los ejemplos manuscritos e impresos sí hablamos de una *danza de la Muerte*, mientras que en los ejemplos de las artes plásticas deberíamos hablar de una *danza de vivos y muertos*. La concepción ideológica con que nació esta temática a inicios del siglo XV establecía que quien obliga al vivo a bailar es la Muerte, entendida como una entidad abstracta, cuya iconografía es heredera directa de la imagen clásica de la diosa Thanatos y de las Moiras, llevando sus mismos atributos: arco y flechas, lazos y redes de pesca, anzuelo, sierra, cuchillo, tijeras y guadaña⁷. La danza escrita comienza poniendo en boca de la Muerte la frase “Yo soy la Muerte cierta a todas las criaturas”, e inicia un tétrico diálogo con los vivos.

Desde principios del siglo XV es habitual en las representaciones figurativas sustituir a la Muerte por una imagen especular del difunto, imaginado como si fuera una momia putrefacta o un esqueleto. En las artes figurativas no es la Muerte la que va en busca de los vivos, sino que son una serie de muertos concretos los que transgreden el orden natural y conducen a los vivos hacia su mundo. En opinión verbalmente expresada por el profesor Richard Buxton, el lugar de un muerto es la tumba y el más allá. Al aparecerse un muerto revitalizado ante un vivo, el muerto transgrede el orden natural del lugar que le corresponde. Es como si sus espíritus no pudieran descansar poseídos por una irrefrenable actividad que linda con lo diabólico obligándoles a hablar y a bailar hasta la extenuación al son imperativo de la frase “¡Bailad, bailad, malditos!”. Los artistas del siglo XV resaltaron aquellos aspectos que resultaban más desagradables en la iconografía del doble muerto, como son los huesos revestidos de algo de carne ajamonada, colgajos pinjantes de carne putrefacta y vísceras a punto de caer al suelo por culpa del frenético movimiento de la danza, cabellera larga, despeinada y desordenada, calaveras desdentadas con ojos saltones, pechos y músculos consumidos, sudarios y ricas mortajas reducidas a harapos. A veces, los gusanos y otras alimañas asoman por una incisión abdominal en una solución idéntica a la usada en los *transi tombs*⁸.

Los vivos que participan en la danza están caracterizados por medio de la indumentaria y los atributos de su oficio y rango social. Los muertos, en cambio, tienen una iconografía homogénea y esto acentúa la idea de ver la muerte como un denominador común universal, ajeno al poder económico y social. A veces, irónicamente, el muerto que

⁷ Thanatos (*Θανάτος*), es la diosa Muerte, hija de la noche y hermana del sueño. De las tres Moiras (*Μοίραι*) Cloto y Láquesis regulan la duración de la vida y Átropo la corta con una tijera. BERGUA, Juan B. (1990): pp. 217-220; ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2008): pp. 315-320; INFANTES, Víctor (1997): p. 249.

⁸ COHEN, Kathleen (1973).

ha vuelto a la vida lleva un atributo complementario al del vivo para expresar más claramente que es su doble. Así, el emperador, asociado a los símbolos de poder del Sacro Imperio Romano Germánico, es representado con vestido emblemático de águilas bicéfalas, corona, cetro y orbe y su doble muerto también. La danza de la Muerte se construye a base de sucesivas imágenes especulares del vivo en diálogo con el muerto, en realidad, dialoga consigo mismo desdoblado en el efímero esplendor de la vida y en la indigencia de la tumba⁹. Para emplear una expresión jurídica que se aplica literalmente a las danzas macabras, el muerto incauta al vivo¹⁰. A partir del siglo XVI son más habituales los muertos representados como esqueletos de huesos limpios, sin vísceras ni harapos, por la influencia del dibujo científico de los estudios médico-anatómicos del Renacimiento.

La palabra danza no está del todo justificada, puesto que, en realidad, sólo los muertos están dotados de sentido del movimiento. Los vivos están representados de un modo estático y rígido, como si padecieran ya el *rigor mortis* o hubieran palidecido al verse llevados de este mundo. Los esqueletos, en cambio, brincan alegres y gesticulantes, cogiendo de la mano a unos vivos nada vitales, petrificados e inmóviles. Es habitual que la danza macabra comience en un osario de estructura arquitectónica con arcos, columnas, bóvedas y tejado a dos aguas, como sucedía en las pinturas del Cementerio de los Dominicos de Basilea, y, para reforzar el mensaje admonitorio, el osario tiene el tímpano decorado con pinturas o relieves que representan el Juicio Final, la Deesis, Cristo sedente sobre el arco iris, la resurrección de los muertos, San Miguel pesando las almas, los bienaventurados, el río de fuego, el torrente de los condenados y la boca de Leviatán. De su interior, lleno de huesos, sarcófagos y ataúdes, parten los primeros esqueletos, que cobran vida e inician la danza. Es normal encontrar un primer grupo de muertos, sin ningún vivo, imaginado como una orquesta que surge alegremente y tocando los más variopintos instrumentos. Predomina la percusión y el viento para transmitir la sensación de estruendo y apoteosis: timbales, trompetas, chirimías y zanfoñas. La imagen se acompaña de pasajes escogidos del Antiguo Testamento, unas veces escritos sobre filacterias y otras en forma de epígrafe incorporado al osario. Como las primeras estrofas de la danza macabra comparan la vida con la efímera belleza de las flores de una pradera, la danza se representa como si hubiera acontecido en un prado sembrado de flores y huesos humanos. Este símil debe ponerse en relación con el Salmo 23, la pastoral celeste, que se lee en la misa de difuntos con el cadáver de cuerpo presente y promete un paraíso en forma de pradera con arroyos de agua fresca, y con el Salmo 103, que compara la vida con la efímera belleza de una flor, así como con varios pasajes de los libros de Job, Isaías y Daniel¹¹. Las danzas macabras más primitivas, a veces por torpeza del artista, neutralizaban el fondo con colores planos, negro o bruno, para dar una impresión más tétrica, tal como sucede en la capilla del Cristo del castillo de Javier (Navarra). Desde mediados del siglo XV, el interés por el paisaje en la pintura flamenca y el deseo de

⁹ MARTÍNEZ GIL, Fernando (1996): p. 73; CLARAMUNT RODRÍGUEZ, Salvador (1988): p. 95.

¹⁰ “Lo que prueba que es el doble del difunto a quien se ha querido representar es el hecho de que en la Danza macabra de las mujeres, la Pelona cambia de sexo: el esqueleto que arrastra a la reina o a la monja tiene una larga cabellera femenina pegada a la calavera. Sin embargo, debe señalarse en contra de esta teoría, que la muerte que agarra al niño pequeño no es un niño sino un adulto”. RÉAU, Louis (1996): p. 670.

¹¹ Salmo 103, 15-16; Job 14, 2; 19, 25-29; Isaías 40, 6-8. Daniel 12, 2-3.

enriquecer la danza, incorporó, dependiendo de la habilidad del artista y la capacidad económica del mecenas, fondos de paisaje como sucede en Lübeck (Alemania).

Durante el siglo XV la mayor parte de las danzas macabras sólo incluían representaciones masculinas. Pueden estudiarse de conformidad a tres tipos compositivos básicos, definidos por Gertsman en relación con la escenificación teatral de las danzas de la Muerte interpretadas en los atrios de las iglesias en periodos penitenciales, cuya visión debió proporcionar a los artistas los gestos y movimientos básicos que luego aparecen en las artes figurativas¹². La primera variante es la danza procesional, en la que los personajes aparecen en orden jerárquico, llevados por la Muerte o por su doble especular, simulando una procesión, cada muerto incauto a su vivo de la mano, siendo este modelo el que se desarrolló en las pinturas del Cementerio de los Inocentes de París y el más habitual en miniaturas y estampas. La segunda variante es conocida como danza circular y en ella vivos y muertos se intercalan, dándose la mano como si bailaran en círculo, haciendo un baile de hermandad; de ese modo la composición es envolvente en relación a quien la contempla tal y como sucedía en la iglesia de Santa María en Berlín y en la capilla de Kermaria (Côtes-du-Nord, Bretaña). La tercera variante es la danza encadenada, de la que existen, a su vez, dos modalidades: bien los vivos, dados de la mano, son llevados por la personificación de la Muerte o bien bailan alrededor de un *transi tomb*, como sucede en las pinturas de Morella (Castellón).

En lo tocante al número de figuras, hay tres variantes básicas. La más sencilla presenta nueve figuras, tres por cada estamento, como sucede en Santa María de Beram (Croacia). Otra variante presenta treinta y tres figuras, quizá por el valor simbólico de este número en relación con la edad a la que murió Cristo, mostrando once por estamento. La variante más compleja muestra cuarenta y cinco figuras, quince por estamento. No existen normas fijas, ni interpretaciones rígidas del tema, de modo que el número es arbitrario. A menudo las figuras aparecen emparejadas y, cuando tal cosa sucede, hay un individuo del estamento eclesiástico con un laico en cualquiera de sus dos variantes: noble o estado llano. El Papa se corresponde con el Emperador, el rey con el cardenal, el obispo con el duque, etc. Todos son perfectamente reconocibles gracias a un código indumentario ratificado con los atributos de su autoridad u oficio. El Papa, por ejemplo, ciñe la cabeza con una tiara, lleva capa pluvial y al ser llevado por la Muerte, pisa una bula indicando que ese documento carece de valor. El cardenal viste de púrpura, ciñe la cabeza con capelo y la muerte lo lleva tirándole de las borlas del cordón. Como la universalidad de la muerte también afecta a la mujer, a partir de 1485 hay danzas macabras de mujeres y las danzas mixtas que combinan hombres y mujeres, haciendo posible una lectura de género¹³. Así, la monja hace pareja con la meretriz y sus actitudes son muy diferentes. La

¹² GERTSMAN, Elina (2010): p. 65.

¹³ “El designio de enlazar con la advertencia de la caducidad y la vanidad de las cosas terrenales la lección de la igualdad social ante la muerte, traía a primer término a los varones, depositarios de las funciones y de las dignidades sociales. [...] Ahora bien, el mismo Guyot Marchant publicó como continuación de su edición una danza macabra de las mujeres, para la cual escribió los versos Martial d’Auvergne. [...] En la danza macabra de las mujeres surge de nuevo y prontamente el elemento sensual, que ya impregnaba el tema de las lamentaciones por la belleza, que se convierte en podredumbre. [...] La provisión estaba agotada con los estados más principales, como reina, dama de honor, etc. algunas funciones u órdenes religiosas, como abadesa, monja y un par de profesiones como vendedora y partera. El resto sólo podía llenarse considerando a las mujeres en las sucesivas fases de su vida femenina, como doncella, amada, novia, recién casada, encinta [...] la vieja señorita solterona [...] la bruja con su escoba”. HUIZINGA, Johan (1995): pp. 207 y 271.

Muerte pregunta a la monja por qué está tan gorda y cualquier respuesta es violenta puesto que puede que haya cometido pecado de la gula o que haya faltado al voto de castidad y esté embarazada. Con la meretriz, en cambio, se comporta como un cliente que intenta gozar tocándole los pechos, siendo ejemplo de esta iconografía la danza macabra del claustro de los Dominicos de Berna (Suiza). En las danzas mixtas la lectura iconográfica se hace emparejando hombres y mujeres que bailan con sus dobles difuntos. Así, al emperador le acompaña la emperatriz, al rey la reina, al abad dominico la abadesa, al fraile franciscano la monja, al duque la duquesa, etc. Las iconografías del rey y la reina se adaptan en cada región a los distintos símbolos de poder; ciñen corona, llevan cetro, visten de púrpura o de brocado con bordados en oro y llevan mantos emblemáticos. En las danzas macabras francesas es frecuente la representación del rey como un miembro de la dinastía capeta, vestido con manto azul flordelisado, como sucede en las miniaturas del código 955 de la BnF, obra de Philippe Guelde c. 1500-1510. También pueden estar incluidas las minorías étnico religiosas: el judío, prestamista o rabino, los paganos y el temible guerrero turcomano vencido por la muerte. Cuando el ciclo iconográfico está completo, se cierra con una advertencia a los fieles que es, en realidad, un *memento mori et nunc pecabis*. Se representa a Adán y Eva en el momento de pecado original, señalando que el pecado es parte de la naturaleza humana y la Crucifixión con la Deesis, indicando que la Santa Sangre de Cristo es la que redime a la humanidad.

La representación de la danza macabra necesita, en las artes figurativas, del desarrollo del naturalismo, puesto que los artistas debían afrontar el reto de representar cuerpos bellos, firmes y tersos, frente a cadáveres corruptos, flácidos y descompuestos. Debían captarse también muy variados gestos, movimientos y atuendos que permitieran singularizar inequívocamente a cada sujeto. Es lógico, por tanto, que el tema no apareciese hasta el siglo XV, cuando el desarrollo de recursos técnicos y estéticos en las artes visuales lo hicieron posible. La imagen del *ubi sunt?*, tópico característico de la elegía y los sermones desde la Alta Edad Media, presente ya en el siglo X en el pensamiento de San Odón de Cluny y en el siglo XII en fray Bernardo de Morlay¹⁴, tardó mucho en conquistar las artes visuales. No rebasó la esfera sobrecogedora de la literatura religiosa de sermones hasta mediados del siglo XIV, época en que las convulsiones de la peste negra de 1348, excitaron en los artistas la necesidad de representar cortejos fúnebres con infectados y vivos agonizantes a causa de las enfermedades. Fue así como las artes visuales dieron cabida a la representación de cadáveres putrefactos, bubones infectados con purulencias y alimañas necrófagas.

Fuentes escritas

La danza de la Muerte tiene una rica tradición textual, cuyos ejemplos escritos más antiguos datan de inicios del siglo XV. Según Huizinga, las formas para expresarla son muy vitales, directas y estridentes; una viva expresión de un tipo de cristianismo que

¹⁴ Para Odón de Cluny: “La belleza del cuerpo está sólo en la piel. Pues si los hombres vieses lo que hay debajo de la piel [...] sentirían asco a la vista de las mujeres. Su lindeza consiste en mucosidad y sangre, en humedad y bilis. [...] Y si no podemos tocar con las puntas de los dedos una mucosidad o un excremento, ¿cómo podemos sentir el deseo de abrazar el odre mismo de los excrementos?” Para Morlay “por su nombre subsiste la antigua rosa, sólo nos quedan los nombres desnudos”. HUIZINGA, Johan (1995): p. 198.

nació después de 1348, más ascético, temeroso de la vida y hostil a la belleza externa¹⁵. Conocemos fuentes escritas muy heterogéneas para la *danza macabra*. Sus contenidos y cronología varían según criterios filológicos y geográficos. Hoy se acepta que el precedente más antiguo de la *danza de la Muerte* son los escritos del monje cisterciense Helinand de Froidmont, autor de los *Vers de la Mort*, compuestos en francés picardo entre 1194 y 1197, muy leídos en los monasterios cistercienses, franciscanos y dominicos. En ellos se relata, a través de 50 estrofas, el viaje que hizo la Muerte hacia Roma, como si fuera una peregrina, llevándose en su trayecto, a cardenales, obispos, reyes, mendigos, niños y gentes de toda condición¹⁶. La historiografía anterior a 1950 se dividía en dos corrientes básicas: una afirmaba que la *Danza Macabra* era un tema de origen alemán y otra afirmaba un origen francés. Todos los investigadores coinciden en resaltar la íntima relación del texto y la imagen. La disputa viene al intentar averiguar dónde surgió primero, para fijar después las vías de difusión literaria e iconográfica y establecer su posible evolución formal y enriquecimiento. Hay dos respuestas posibles:

- Teoría de los Historiadores del Arte: Un buen número de historiadores del arte, sobre todo de origen francés, afirman que primero surgieron las escenas que representaban de forma especular al vivo con su doble muerto en actitud de diálogo y luego se las dotó de un contenido textual rimado que servía de explicación. Entienden que las más antiguas representaciones de la danza macabra eran las desaparecidas pinturas del atrio meridional del cementerio de los Inocentes de París, obra de Jean Le Fevré de 1424. Cada una de las escenas allí representadas se acompañaba de un breve texto explicativo y rimado. Gestado el tema y sus simbolismos, las versiones de la danza macabra escritas se limitaron a copiar, traducir, transformar y enriquecer los epígrafes parisinos, de modo que, los adeptos a esta teoría, afirman que todas las danzas serían posteriores a 1424 y, de una forma u otra, dependerían del modelo parisino¹⁷. En la actualidad, es una teoría un tanto superada porque se ha demostrado que hay ejemplos de danzas macabras anteriores a 1424, tanto escritos como iconográficos. En todo caso, la historiografía francesa mantiene la afirmación de que primero fue la imagen y luego nació el texto como complemento explicativo que buscaba multiplicar el efecto impresionante de las pinturas.
- Teoría de los Filólogos y Musicólogos: Afirma que primero surgió el texto oral, rimado y escenificado en el teatro litúrgico, y que las dramatizaciones, hechas por actores en los atrios de las iglesias buscando inculcar a los fieles el temor a la muerte, proporcionaron a los promotores artísticos el interés por esta representación figurativa y a los artistas el repertorio de gestos y acciones. De ese modo la imagen pintada, esculpida o grabada de la danza macabra era entendida con la misma función admonitoria que tenía el efímero teatral y habría surgido como consecuencia de la necesidad de imitar una imagen real. Numerosos historiadores del arte, como Huizinga y Mâle, defienden esta teoría y apoyan sus afirmaciones en que los precedentes de la danza macabra pueden ser rastreados en códices, cuya antigüedad puede fijarse con cierta seguridad, pero no en imágenes. A ello se añade el análisis que aportan los musicólogos y las noticias dispersas que han localizado los estudiosos del teatro litúrgico.

¹⁵ “En el deseo de hacer directamente sensible la muerte, trajéronse a la conciencia tan sólo aquellos aspectos más groseros, teniendo que ser abandonado cuanto no podía representarse de aquel modo. [...] en el fondo es una actitud sumamente terrenal y egoísta frente a la muerte. No se trata del dolor por la pérdida de personas amadas, sino de deplorar la propia muerte que se acerca y sólo significa mal y espanto. No se encuentra en ella la idea de la muerte como consuelo, ni la del término de las aflicciones, ni la del ansiado reposo, ni la de la obra llevada a cabo y destruida”. HUIZINGA, Johan (1995): pp. 194-198 y 211-212.

¹⁶ El título del poema juega con el significado doble de la palabra *vers*, que significa verso y gusano. HELINAND DE FROIDMONT (1905); ZINK, Michele (2004); CLARAMUNT RODRÍGUEZ, Salvador (1988): p. 96.

¹⁷ CLARK, James M. (1950).

Las dos teorías ofrecen poderosos argumentos a favor y en contra, de modo que ninguna es totalmente cierta ni totalmente falsa y, sobre todo, ninguna se puede descartar. Las metodologías actuales, desde la óptica del estudio de la cultura visual, han propuesto superar la visión positivista de la historiografía tradicional, un tanto rígida, y han construido trabajos de metodologías más flexibles y eclécticas, con enfoques heteróclitos, que han demostrado la existencia de una influencia mutua de las artes escénicas sobre las figurativas. El éxito de ambas explicaría el alcance e interés de las diferentes versiones escritas e impresas¹⁸. Por otro lado, la popularidad del tema y su carácter no doctrinal, hizo habitual su enriquecimiento progresivo, tanto cuando tenía soporte escrito, como cuando sólo lo tenía iconográfico. No es posible rastrear cómo influyó el uso del atrezzo teatral en la consolidación de las composiciones figurativas.

Si polémico es el origen, conflictivo es también el modo de nombrar el tema. Para algunos debe nombrarse *danza de la Muerte*, mientras que para otros sería más correcto hablar de *danza de los muertos*. La forma más popular es *danza macabra*. Las tres fórmulas se refieren a una misma y única realidad cultural. Muchos filólogos, para afirmar el origen franco-británico de la *danza de la Muerte*, intentaron establecer el origen etimológico del adjetivo *macabro*. En 1833 Douce afirmó que la palabra *macabro* nació a consecuencia de la corrupción lingüística del nombre del ermitaño San Macario. La *danza macaria* debería ser entendida como una representación de la visión de los esqueletos que había tenido el santo en su retiro de la Tebaida en el siglo IV. Según la *Leyenda Dorada* permaneció seis meses desnudo en el desierto conversando con la calavera de un pagano que le reveló las torturas infernales reservadas a los réprobos. A veces se representa a San Macario durmiendo sobre el esqueleto de un pagano cuya cabeza le sirve de almohada. En este caso, la imagen muestra, de forma especular, al santo desnudo junto al esqueleto y podría ser el precedente más primitivo del *transi* y de la imagen que luego desarrolla a otra escala la danza macabra. Aunque desde antiguo esta teoría ha tenido seguidores, como Montault, en la actualidad está casi totalmente desechada, pero conviene indicar dos curiosas coincidencias: se suele identificar al ermitaño del encuentro de los vivos y los muertos como San Macario y la imagen especular del santo con el esqueleto es coincidente en forma y simbolismos con las imagen especular de la danza macabra¹⁹. Gaston Paris articuló una teoría diferente al afirmar que *Macabré*, que en los textos franceses antiguos se citaba como *Marcadé*, era el nombre propio del pintor o del compositor de los versos moralizantes que acompañaban las primeras representaciones de la danza macabra²⁰. En tal caso, sería un genitivo que indicaría el autor. No ha sido posible a los seguidores de esta teoría demostrar la existencia del poeta Marcadé y resulta una visión un tanto reduccionista de la problemática semántica. Mâle vincula el origen de la palabra *macabro* a una evolución lingüística del término *Macabeos*, usado para referirse a uno de los libros del Antiguo Testamento. *Macabeo* deriva de la raíz hebrea *maccaba*, que significa *martillo*, de modo que su mote es apropiado para un caudillo que debe aplastar a sus enemigos. Después de una terrible batalla, Judas Macabeo encontró amuletos idólatricos en los cadáveres de algunos judíos y ordenó un sacrificio expiatorio para que aquellos muertos fuesen absueltos de sus pecados de idolatría. En el siglo XIV

¹⁸ GERTSMAN, Elina (2010).

¹⁹ DOUCE, Francis (1833); SANTIAGO DE LA VORÁGINE (1992): pp. 103-104; BARBIER DE MONTAULT, Xavier (1890). Aparte de San Macario (301-391), hubo otros santos orientales que hablaron con esqueletos como San Sisoés y la homilía de San Juan Crisóstomo ante los huesos de Alejandro Magno.

²⁰ PARIS, Gaston (1895).

este pasaje se recitaba en las misas de difuntos, a las que se daba el mismo carácter de oficio expiatorio para limpiar al muerto de sus posibles pecados. En la jerga soldadesca de los siglos XIV y XV se nombraba a los cadáveres *macabé*, porque se debían hacer rezos expiatorios para que alcanzaran la salvación. El uso de estos pasajes bíblicos en la liturgia funeraria pudo haber sido el origen de la asociación de ideas que convirtió *Macabeo* en *macabro*, en tanto en cuanto, ambos tienen que ver con los sufragios que se hacían por las almas para librarlas de los castigos por sus pecados. El término *macabré* es usado por vez primera con el mismo sentido que hoy le damos por el poeta Jean Le Fèvre en 1376: *Je fis de Macabré la dance*²¹.

Desde mediados del siglo XIX hay una corriente de historiadores que defiende el pangermanismo de la Danza Macabra. Tales estudiosos, entre los que está Rosenfeld, afirman que los ejemplos más antiguos de *Totentanz* se encuentran en manuscritos alemanes²². El más importante de estos manuscritos es un poema redactado por un anónimo monje dominico del convento de Würzburg hacia 1350, lo que vuelve a poner de relieve la cuestión de si fue primero el texto o la imagen. Los críticos alemanes asocian la danza macabra al tópico del expresionismo dramático, entendiéndolo, como lo hacía Worringer, como una característica esencial del arte alemán²³. La historiografía alemana valora la antigüedad y singularidad de las danzas macabras francesas, pero las considera versiones atenuadas del expresionismo germano. La historiografía francesa suele retrasar la cronología de los manuscritos alemanes o no acepta su autenticidad. Otros manuscritos e impresos alemanes son la danza macabra del Codex Palatinus 438 de la Universidad de Heidelberg de hacia 1443, el manuscrito de Kassel, el manuscrito de Henri Knobloch, que se conserva también en Heidelberg y el manuscrito Zimmern de Donaueschingen.

En los reinos de la Península Ibérica se conocen dos versiones escritas diferentes de la *danza de la Muerte* en castellano. Según Infantes, la más antigua es la *Dança General*, datada hacia 1400 y conocida por el manuscrito bIV de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. En consecuencia, debe ser anterior o contemporáneo a la danza del Cementerio de los Inocentes de París e incluye 11 personajes más²⁴. De ella deriva la *Dança de la Muerte* compuesta hacia 1460 y conocida por una variante impresa en Sevilla por Juan Varela en 1520. Desde la década de 1920 se ha formulado una tercera teoría que afirma el origen hispano de la danza macabra. La *Dança General* castellana es menos terrorífica que la danza alemana y resulta más acorde con las tradiciones mediterráneas que fomentan una actitud serena ante la muerte. Los más firmes defensores de esta hipótesis atribuyen su composición a un anónimo monje benedictino de San Juan de la Peña e indican una posible conexión andalusí al relacionar *macabre* con el árabe *maqabir* y asociar la danza hispana a los bailes musulmanes hechos alrededor del difunto a quien

²¹ POTTIER, Edmond (1903). La introducción de una “r” en la palabra *maccabeorum*, está probada en un poema de Chrétien de Troyes que habla de Judas Macabre. RÉAU, Louis (1995): pp. 353-355, y (1996): p. 668; KURTZ, Leonard Paul (1975); II Macabeos 12, 38-42.

²² ROSENFELD, Hellmut (1934).

²³ WORRINGER, Wilhelm (1947).

²⁴ El nombre, *Dança General*, le fue dado en los inventarios del Escorial en abril de 1576. Se compone de 600 versos dodecasílabos en los que la Muerte habla y un predicador responde, luego la Muerte habla con dos doncellas, únicas mujeres presentes en la danza y, a continuación, dialoga con cinco grupos de siete simbolizando, a través de cuarenta y cinco hombres, la jerarquía estamental. La Muerte es imaginada como una mujer cruel, de aspecto horrible, armada disparando flechas. INFANTES, Víctor (1997): pp. 225-227; MARTÍN, Sabas (2001).

se considera un héroe por haber muerto en *yihad*²⁵. Esta costumbre no es exclusiva del mundo islámico, puesto que se relaciona con el *géramos* clásico, es decir, con la danza ritual que se bailaba en Creta y en Delos desde el siglo VIII a.C. en honor del héroe epónimo²⁶. También se pueden relacionar las *danzas de la Muerte* ibéricas con la creencia en el Ángel de la Muerte, llamado *el exterminador*, presente en las creencias religiosas semitas con el nombre judío de *Azarael* y musulmán de *Malac al Marti*. La relación parece particularmente interesante en el estudio del manuscrito aljamiado hebraico de la Biblioteca Palatina de Parma y de un fragmento manuscrito en la Catedral de Segovia²⁷. En la corona de Aragón, los testimonios de danzas macabras mejor estudiados corresponden a los principados de Cataluña. En Montserrat se conserva *Le llibre vermel*, un manuscrito del siglo XV que contiene una miniatura con un esqueleto dentro de su sepulcro y un poema titulado *ad mortem festinamus*, acompañado de una monodia que se cantaba y bailaba. En 1497 se data la *Dança de la Mort* catalana, compuesta por Pere Miquel Carbonell, una traducción al catalán de la danza francesa²⁸.

Aunque es cierto que hay versiones manuscritas en francés, conservadas en varios códices de la BnF, como el Ms. Lat. 14.904 y el Ms. Fr. 25.550., ambos del siglo XV, el modelo iconográfico francés debe su fama a la *Danse Macabre* publicada en París en 1484 por Guyot Marchant, cuyas estrofas se ilustraron con xilografías de Le Rouge que copiaban, con variantes, las composiciones pintadas en las tapias del Cementerio de los Inocentes. La mecánica de trabajo de los pintores de los siglos XVI y XVII, que solucionaban composiciones copiándolas de las estampas, acredita que el modelo parisino fuera el más exitoso²⁹. Del mismo impresor es la *Grant Dance macabre des femmes*, con poemas de Martial d'Auvergne. En 1489 Le Rouge fundó una imprenta en Chablis y realizó variaciones xilográficas a partir del modelo impreso en 1485. En 1492 estaba al frente del taller parisino el impresor Guillet Couteau. Vérard, celoso del éxito de Marchant, publicó una *Danse Macabre* en 1492. Los libreros de Lyon y Troyes hicieron lo mismo en los años siguientes. A finales del siglo XV y a lo largo de las primeras décadas del XVI la danza macabra impresa conoció una fortuna inusitada.

Otras fuentes

La más importante fuente no escrita de las danzas macabras era su escenificación en los atrios de las iglesias en periodos litúrgicos penitenciales, como la Cuaresma, entendidas como una advertencia a los fieles sobre los peligros de morir en pecado³⁰.

²⁵ CLARAMUNT RODRÍGUEZ, Salvador (1988): p. 94; SOLÁ SOLÉ, Josep María (1981); MARTÍNEZ GIL, Fernando (1996): p. 72.

²⁶ En Atenas, para conmemorar que Teseo había liberado a la ciudad de pagar al rey Minos el tributo de las nueve doncellas y los nueve donceles con que era alimentado Minotauro, se bailaba en el siglo V a.C. una danza en la que los jóvenes que ese año habrían tenido que ser sacrificados, cogidos de la mano e intercalados, danzaban alrededor de la tumba de Teseo en el ágora. La tradición ática afirma que Teseo murió en Esciro y que en el año 476 el oráculo de Delfos ordenó llevar sus huesos hasta el ágora de Atenas, donde Cimón fundó el Teseion (*θῆσεϊον*). FLACELIÈRE Robert (1993).

²⁷ INFANTES, Víctor (1997): p. 33.

²⁸ SAUGNIEUX, Joël (1972); RUBIO, Samuel (1983).

²⁹ MARCHANT, Guyot (1486).

³⁰ “Este ballet habría nacido en el curso de un sermón mímico: un monje mendigo habría hecho ilustrar sus palabras sobre la muerte con escenas vivas. Ante su púlpito, actores envueltos en sudarios atrapaban a los figurantes vestidos de reyes, sacerdotes, soldados y labriegos”. BALTRUSAITIS, Jurgis (1983): pp. 249-250.

Tales escenificaciones son conocidas por descripciones y por los libros de contabilidad de las iglesias, catedrales y abadías donde se computaba lo que se pagaba a actores itinerantes³¹. Las fuentes escritas cifradas son escuetas, pero permiten afirmar que en 1449 se escenificó una danza macabra en una fiesta cortesana en el Hôtel de Brujas, una de las mansiones de Felipe III el Bueno, Duque de Borgoña, que mandó después pintarla en uno de los salones. En 1453 consta algo parecido en la Catedral de Besançon. En los siglos XIV y XV los peregrinos que visitaban Montserrat hacían una suerte de baile penitencial de la muerte, que no es propiamente una danza macabra, pero participa de su mismo espíritu. En Cataluña el *ball de la Mort* se escenifica en la Selva del Camp (donde se encarga de ello la cofradía de la Santa Sangre), en Ripoll, Beget, Sant Feliu de Pallerols, Les Planes d'Hostoles, Cadaqués, Perpinyá y Rupia³². En el contexto de la fiesta profana, consta que la danza macabra era interpretada en banquetes de bodas, como forma de excitar a los comensales a que disfrutaran de los manjares porque la Muerte era impredecible y podía llegarles en cualquier momento, lo que debe interpretarse como una pervivencia de los esqueletos danzarines de la filosofía grecolatina hedonista³³. Según el relato que Alvar García de Santa María hizo en la *Crónica de Juan II* de la ceremonia de coronación de Fernando I en Zaragoza en 1414, un actor que representaba la Muerte iba “muy fea e muy espantosa, e con la mano faziendo semejanças, a todas partes que llevara a unos e a otros por la sala”³⁴. La fecha, anterior a los conjuntos pictóricos parisinos, demuestra que el tema era importante y el público lo entendía con familiaridad. Si aceptamos esta idea, deberíamos replantear si no estamos ante una manifestación teatral popular que se convierte, con el paso del tiempo, en literatura culta, toma soporte escrito y acaba generando, por su valor como instrumento doctrinal, ciclos iconográficos progresivamente más ricos en detalles.

Extensión geográfica y cronológica

Las representaciones de la danza macabra llegadas a nuestros días son muy dispersas en lo geográfico, siempre dentro de los límites marcados por los reinos cristianos católicos de la Europa occidental de la Baja Edad Media e inicios de la Edad Moderna (siglos XV-XVI). No se conocen danzas macabras anteriores a 1350, aunque podrían haber existido y haberse perdido. Hay conjuntos iconográficos tardíos entre los siglos XVII y XX. Como ya se ha dicho, uno de los debates científicos más apasionados consiste en fijar si el origen de la danza macabra es alemán, francés o español. Tomando una u otra teoría como punto de partida, se ha establecido la difusión del tema a través de las vías de comercio y caminos de peregrinación de acuerdo a tres grandes fases:

- I. Desde 1350 hasta 1485. Comprende el estudio de la danza macabra desde la aparición del tema en sus versiones más primitivas escritas, teatrales e iconográficas, hasta la impresión de la *Danse macabre* de Marchand, que acompañaba el texto con xilografías. La difusión del tema durante esta primera fase se hizo a través de las rutas de peregrinación y comercio, tanto marítimas como terrestres, sin que sepamos bien cómo se transmitió. La mayor parte de los

³¹ HUIZINGA, Johan (1995): p. 205; MÂLE, Émile (1922): II, 2.

³² Se escenifica el Jueves Santo y los esqueletos llevan estandartes con lemas: *Nemini parco* (a nadie perdono) y *Lo temps es breu* (el tiempo es breve). ROCA I ROVIRA, Jordi (1986).

³³ La clave de comprensión debía ser el tono y gestualidad de los actores. CLARK, James M. (1950).

³⁴ ESPAÑOL BERTRAN, Francesca (1992): pp. 4, 24 y 31; KOVACS, Lenke y MASSIP, Francesc (2001).

investigadores conceden a las órdenes mendicantes (dominicos y franciscanos) un papel importante en su difusión por contratar compañías de teatro que escenificaban la danza en los atrios y claustros. También tuvo importancia la compraventa de versiones manuscritas e impresas, a veces en hojas volanderas y aleluyas. Durante esta fase de difusión predomina el modelo francés o el dramatismo germánico en sus respectivas áreas de influencia.

- II. Desde 1485 hasta 1600. Es la fase en la que la composición y los versos de la *danza macabra* estaban perfectamente fijados y se difunden por toda Europa a través de xilografías, estampas y textos impresos. La mayor parte de los ciclos iconográficos dependen, de una manera u otra, de los modelos parisinos recreados por Marchand. Es ésta la razón que explica que la historiografía tradicional haya afirmado que el modelo francés era el más antiguo, el más repetido y el más imitado. Este segundo periodo puede ser considerado una etapa de esplendor en el desarrollo iconográfico del tema, coincidente con el gótico tardío, el pleno renacimiento y el manierismo.
- III. Desde 1600 hasta nuestros días. Formulado el tema y codificada su iconografía, se introducen variantes para adaptarlo a las realidades materiales cambiantes. La indumentaria y las actividades económicas ayudan a datar los conjuntos cuando no están fechados o cuando no conocemos su posible autor. Por razones evidentes, el tema es más habitual en los periodos de crisis (pestes, conflictos liberales y guerras mundiales).

A la hora de analizar los ejemplos concretos y su dispersión se pueden elegir diferentes criterios. Seguir un orden cronológico implica una cierta dificultad puesto que muchas danzas carecen de datación y su carácter popular implica tan sólo su datación por cuartos de siglo. El análisis por autor de las composiciones poéticas e iconográficas es asunto conflictivo por el anonimato de muchos ejemplos relevantes. El análisis geográfico ayuda a fijar las peculiaridades nacionales, pero limita la percepción de la danza macabra como una realidad figurativa latente en toda Europa. Al elaborar el presente artículo, hemos optado por una metodología ecléctica, siguiendo áreas geográficas no uniformes, analizando con un cierto orden cronológico de más antiguo a más moderno, atendiendo a la identidad de los autores de los poemas y ciclos figurativos, sin renunciar a intentar establecer cómo evolucionó la representación condicionada por la capacidad de los artistas y gusto e imposiciones de los clientes.

En el foco artístico franco-flamenco todo parece girar en torno a la danza macabra pintada en los pórticos meridionales del Cementerio de los Inocentes de París, en cuya iglesia se guardaba dentro de una urna de cristal uno de los Santos Inocentes, *Innocent entier*, asesinado por Herodes, reliquia regalada por San Luis IX de Francia. En este cementerio tenían derecho de entierro veinte parroquias parisinas, razón que explica, por la limitación de suelo, el hacinamiento de las tumbas de gentes de toda condición social y la acumulación de huesos en los *beaux charniers*, bellos osarios, en las golfas de los pórticos. En 1408 el duque de Berry mandó fabricar un relieve con el encuentro de los tres vivos y los tres muertos para ser colocado en memoria de su sobrino, el duque Luis de Orléans, asesinado en 1407. El relieve, ejecutado en 1424, se acompañaba de un ciclo de pinturas al fresco que representaban la danza macabra en los pórticos adyacentes, acompañado de epígrafes, atribuidos a Jean Le Fevré. Las figuras eran sencillas, expresivas y los versos de las didascalias fáciles de comprender³⁵. Réau y otros especialistas aceptan que, aunque todo fue demolido en el siglo XVIII, buena parte del programa iconográfico puede ser conocido a través de las xilografías de la *Danse macabre*

³⁵ HUIZINGA, Johan (1995): pp. 205 y 210; LORENZ, Philippe (2006): p. 129; OOSTERWIJK, Sophie (2008): p. 131; POLLEFEYS, Patrick (2008).

impresa en 1484 por Guyot Marchand. En 1436 se data la danza de la Muerte pintada al fresco en la Sainte Chapelle de Dijon, obra atribuida a Masonoelle y destruida en el siglo XVIII. La danza macabra de Kermaria, se debe clasificar hacia 1460; las pinturas ocupan la nave central, formando un ciclo de lectura circular, sobre los arcos formeros que separan las naves del templo³⁶. La danza macabra del trascoro de la abadía de La Chaise-Dieu (Velay), se ha datado entre 1460 y 1480; en ella sólo se representan hombres, cuyas figuras tienen un canon alargado para resaltar un expresionismo gesticulante cercano a la sensibilidad alemana³⁷. La danza macabra de Notre Dame de Kernascleden (Bretaña) debe datarse en la década de 1460³⁸. En el retablo de San Bertín, pintado en 1459 por el miniaturista franco-borgoñón Simon Marmion, hoy en el Museo de Berlín, la vida del prelado que gobernó la abadía de Saint Omer se representa en un fondo de paisaje arquitectónico que tiene el interés de mostrar un claustro conventual en cuyas crujías está pintada una danza macabra³⁹. La danza de la iglesia de Saint Orien, en Meslay le Grenet, cerca de Chartres, es de principios del siglo XVI y aunque Mâle afirmó que era una danza mixta, sólo se conservan figuras masculina⁴⁰. La danza macabra de La Ferté Loupière, cerca de Joigny (Borgoña), está integrada por cuarenta y dos personajes que alternan clérigos y laicos, orquesta de tres músicos, predicador, encuentro de vivos y muertos y una representación de San Miguel Arcángel que copia una pintura de Rafael de Sanzio, lo que ayuda a fijar su cronología en fecha posterior a 1508⁴¹. También dependen de los modelos impresos por Marchand las pinturas de Brinay (Côte d'Or) y de Villiers-Saint-Benoît (Yonne). Sin olvidar ejemplos como la danza macabra de Bar (Provenza), compuesta por personas jóvenes que bailan al son de flauta y tambor como si fuera una danza galante de primavera, sin advertir que hay diablos al acecho que quieren apoderarse de ellos. En relieve deben citarse la talla en madera del Aître Saint Maclou de Ruán y otro en Saint Saturnin de Blois.

En Alemania y Centroeuropa, la danza macabra se entendía mezclada con un cuento popular que relata cómo los muertos vuelven a la vida y salen del cementerio en la noche de difuntos, cada 2 de noviembre, para rondar a sus familiares vivos o a sus deudos y llevárselos al camposanto. Esa noche se debe permanecer en casa porque los muertos también se llevan a los incautos que vagan fuera de sus casas. El resultado es una danza macabra en la que el muerto es, no sólo la visión especular del vivo, sino además, su antepasado, de modo que vivos y muertos volverán a ser un clan familiar unido cuando regresen juntos al cementerio. En Basilea (Suiza) hubo dos danzas macabras que debieron pintarse durante el concilio de Basilea, celebrado entre 1431 y 1445, posiblemente bajo la influencia de la peste de 1439. Su modelo iconográfico se proyectó fuera del ámbito alemán cuando los padres conciliares regresaron a sus lugares de origen. La danza más antigua estaba pintada en la pared interior del cementerio del convento dominico de Grobbasel (la Gran Basilea), en la orilla derecha del Rin, ocupaba una pared de sesenta

³⁶ Las pinturas se adaptaban a la sensibilidad bretona, como demuestra el hecho de que un muerto toca el binou, la gaita bretona. BÉGULE, Lucien (1909).

³⁷ Acoge la tumba del Papa Clemente VI de Avignon. JUBINAL, Achille (1841); LANGLADE, Jacques (1948).

³⁸ HUITOREL, Jean-Marc (1996).

³⁹ KREN, Thomas y MCKENDRICK, Scot (2003): pp. 98-116.

⁴⁰ Coloca al niño que debe cerrar la danza, entre el usurero y el peregrino. MÂLE, Émile (1922): p. 378.

⁴¹ MÉGNIEN, Paul (1939); RÉAU, Louis (1996): p. 675.

metros de longitud e incluía cuarenta figuras pintadas por Niklaus Manuel Deutsch, el pintor *lansquenete*, entre 1516 y 1519. Pese a haber estado protegida con un cobertizo, el deterioro del muro era tal que fue demolido en 1660 y hoy sólo conocemos la composición gracias a una copia pintada por Albercht Kauw en 1640 que incluía cuarenta y una figuras⁴². La otra danza estaba en el cementerio del convento dominico de Kleinbasel (la pequeña Basilea), en la margen izquierda del Rin, llamado de Kilngenthal por ser su fundador Walter von Klingen, y estaba compuesta por treinta y cinco figuras. Ambos conjuntos fueron destruidos en 1805 y 1860 y sus composiciones son conocidas por diecinueve fragmentos hoy en el Museo de Basilea y a través de estampas que copiaban las composiciones obra de Matthäus Merian, impresas en Basilea (1621) y Franckfurt (1649) y copias tardías de Antony Chovin (1744) y Emanuel Büchel (1768). El conjunto de Grobbasel comenzaba con un epígrafe que recogía pasajes bíblicos entresacados de Isaías, Job y Daniel, alusivos a la fugacidad de la vida, con la imagen de un doctor en teología dominico que predicaba a nueve individuos, tres por cada estamento, lo que supone una versión abreviada, seguida de una danza macabra extensa. Se ha querido ver el retrato del pontífice Félix V en el papa y de Luis IV de Wittelsbach en el emperador. El cementerio de Kilngenthal (Alemania) incluía una Crucifixión y Deesis en la esquina septentrional⁴³. Las xilografías impresas entre 1455 y 1458, conservadas en la universidad de Heidelberg tienen escenas muy dramáticas en las que la Muerte invita a los vivos a seguir el ritmo marcado por su danza y el niño se queja amargamente de tener que bailar cuando aún no sabe caminar. La danza macabra pintada por Bernt Nokte en 1463 para Santa María de Lübeck fue destruida en el bombardeo de 1942 y hoy conocemos su disposición y calidad sólo por fotografías. Decoraba, a la manera de un friso, la capilla Oldesloe, construida en el brazo norte del crucero; alrededor de la pared, siguiendo una estructura anular; estaban pintadas veintitrés figuras, entre ellas un estilizado halconero, sobre una pradera con rico fondo de paisaje con montañas, bosques y una vista de Lübeck y su puerto a orillas del río Trave. Este paisaje tenía la peculiaridad de estar enriquecido con figuras aisladas, no integradas en la danza, que también eran llevadas por la Muerte⁴⁴. La danza macabra de la iglesia de San Nicolás de Tallin (Estonia), la antigua Reval, obra de Bert Notke pintada hacia 1463, acredita la difusión del tema a través de la ruta Hanseática, con formas elegantes, a caballo entre el influjo flamenco, el expresionismo alemán y la estilización italiana; presenta veinticuatro figuras acompañadas de estrofas, con la peculiaridad de que los esqueletos saltan al son de una flauta y se muestran todos los detalles ornamentales de la rica indumentaria de los vivos⁴⁵. En relación con la Hansa, a finales del siglo XV, deben estudiarse las danzas de Hamburgo, Santa María de Berlín⁴⁶, Guldborgsund (Dinamarca) e Inkoo (Finlandia). En Dresde hay una danza macabra esculpida en relieve en el siglo XVI, reubicada en la Dreikönigskircher, obra de Christoph Walther, documentada en 1534, que presenta 24 vivos⁴⁷.

⁴² La vidriera de 1918 de la Catedral de Berna, obra de von Rodt, copia las composiciones del cementerio de dominicos. MÖRGELI, Christoph y WUNDERLICH, Uli (2006): pp. 13-36; WEHRENS, Hans Georg (2012): pp. 96-203.

⁴³ MÜLLER, Heribert (1990); PERGER, Mischa von (2013).

⁴⁴ Al reconstruirse la catedral, en 1957, se instaló una vidriera neogótica desarrollando una danza macabra que rememora la que fue destruida. CLAUBNITZER, Maike, FREYTAG, Hartmut y WARDA, Susanne (2003).

⁴⁵ BRUNA, Dimitri (1980); MARKESINIS, Artemis (1995): p. 58.

⁴⁶ Pintada durante la peste de 1484, incluye crucifixión y prédica franciscana. WALTHER, Peter (1997).

⁴⁷ SULZE, Emil (1889).

En Italia las danzas macabras son escasas porque el tema se formuló y desarrolló durante el siglo XV, al tiempo que el primer Renacimiento, más proclive a representar el triunfo de la Muerte, más apropiado a los parámetros estéticos de recuperación de la Antigüedad Clásica⁴⁸. En las pinturas al fresco del oratorio de los disciplinantes de Clusone, pintadas por Giacomo Borlone de Buschis en 1485, la composición se divide en dos frisos. El superior, rematado en frontón, acoge el triunfo de la Muerte, representado a través de tres esqueletos subidos sobre un rico sepulcro. De ellos, el central está coronado y los laterales disparan flechas con un arco y tiros con un arcabuz contra los estamentos privilegiados que intentan, sin éxito, comprar la vida ofreciendo sus riquezas. El friso inferior desarrolla una danza de la Muerte en la que los vivos del tercer estado, sometidos a un rango inferior, algunos vestidos con el hábito de los disciplinantes, unidos por los brazos, son obligados a bailar con esqueletos que mueven al unísono la pierna derecha para no perder el ritmo⁴⁹. La danza macabra de Pinazolo, de 1539, tiene la peculiaridad de incluir a Cristo junto al Papa como una más de las víctimas de la Muerte. También son interesantes las danzas de San Lazzaro Fuori de Como y los frescos de Carisolo. El influjo de los modelos italianos se proyectó por el Adriático mezclándose con ciertos rasgos del orientalismo bizantino. En 1474 la cofradía de Santa María encargó al pintor Vincenzo de Kastav decorar con frescos el interior de la ermita de Santa Maria delle Lastre en Beram (Croacia). En el muro occidental, a modo de un tema admonitorio, se representó la danza macabra, la rueda de la Fortuna, Adán y Eva y la Santa Faz de Cristo. Los personajes de la danza se mueven de derecha a izquierda y son nueve figuras, tres por estamento, y un niño llevado por un esqueleto que se comporta como si fuera su maestro y le estuviera regañando. En relación con Beram, en 1480, Janez de Kastav pintó la danza de la iglesia de la Trinidad de Hrastovlje⁵⁰.

Las fuentes escritas nos hablan de conjuntos importantes en los reinos de la Península Ibérica, contemporáneos de las pinturas de los Inocentes de París o acaso más antiguos, que no han llegado a nuestros días. Tradicionalmente se afirma que la imagen de la muerte en Castilla es más serena que en la corona de Aragón, donde parecen más claros los modelos figurativos norteños. Sin embargo, en el estudio de las danzas macabras figurativas es poco lo que se puede decir, porque sólo hay noticias de ejemplos pintados que no han llegado a nuestros días y el espectro de análisis es realmente reducido. Alfonso Martínez de Toledo, menciona en su *Corbacho*, escrito antes de 1438, la existencia de una danza macabra pintada en la Catedral de León y otra pintada en la antigua sala capitular del San Isidoro de León, luego capilla de la familia Quiñones⁵¹. En Pamplona hubo una danza macabra pintada en el claustro del convento mercedario de Santa Eulalia, demolido en 1521, cuyas composiciones son conocidas gracias a una descripción donde se copiaron

⁴⁸ “La igualdad en la muerte del Papa y el mendigo habría resultado chocante a un clero imbuido de espíritu jerárquico”. RÉAU, Louis (1996): p. 678. “Liliane Guerry propone una tercera explicación ingeniosa: los artistas italianos habrían rechazado este motivo porque el ordenamiento de un friso no se presta a construcciones espaciales” (ibid., n. 22).

⁴⁹ PENCO, Gregorio (1970); SETTIS FRUGONI, Chiara (1967).

⁵⁰ VV.AA. (2000); ZADNIKAV, Marjan (2002).

⁵¹ “Yo vi la Muerte en figura de mujer, en figura de cuerpo de hombre que fablara con los reyes... como pintada está en León”. ESPAÑOL BERTRAN, Francesca (1992): p. 14; FRANCO MATA, Ángela (2002), p. 175.

los epígrafes⁵². En las paredes de la capilla del Cristo del castillo de Javier están representados ocho esqueletos gesticulantes, sonrientes y con filacterias, sobre tétrico fondo negro, que se datan a inicios del siglo XVI. Las pinturas de la sala capitular del convento de San Francisco de Morella, de mediados del siglo XV, se interpretan como una danza macabra en la que los vivos, unidos de la mano, bailan en corro, como si interpretaran una sardana, alrededor de un *transi* yacente, sonriente y metido dentro de su ataúd, con la inscripción: *fuit quod estis eritis quodque fuit*.

En las islas británicas, se repitieron, con más o menos fortuna, los modelos franceses de la Danza macabra, reelaborados para adaptar los tipos sociales a los existentes en las diferentes regiones. La obra más representativa era la danza macabra pintada en el claustro de la Catedral de San Pablo de Londres hacia 1440, llamada *Danza del cementerio del Perdón*. Pese a que las pinturas fueron destruidas en 1549 por el regente Somerset, la comunidad científica acepta que eran copia del ciclo de los Inocentes de París pues consta la dispensa de Jenken Carpenter para realizarlas durante el reinado de Enrique IV. En la Lady Chapel de la iglesia de San Mateo de Rosslyn (Escocia), hay una danza macabra de hacia 1450, labrada en las dovelas de las nervaduras de una bóveda de crucería, en relación con los otros relieves que representan las obras de caridad y los vicios⁵³.

Soportes y técnicas

La popularidad de la danza de la Muerte explica que se representara usando una sorprendente variedad de técnicas y soportes. Las representaciones más tempranas parecen haber sido las escénicas, en la segunda mitad del siglo XIV, de las que parecen haber derivado todas las demás. Durante el siglo XV fueron muy importantes las miniaturas en versiones manuscritas de la danza, unas veces a página completa y otras en las decoraciones marginales y *drôleries* características del estilo internacional y franco-flamenco, como bien demuestra el código de Kassel, de 1470-1485. De los modelos manuscritos y de los escénicos parecen derivar los conjuntos pictóricos murales, bien al fresco, bien en seco, que ocupaban las paredes de los claustros, el muro testero occidental de ciertas iglesias, capillas funerarias, salas capitulares y atrios cementeriales, conformando auténticas composiciones megalográficas que semejaban la apariencia de las colgaduras de tapiz. Desde la segunda mitad del siglo XV la evolución de las artes del libro condujo a representar la danza macabra en xilografías y grabados, componiendo libros u hojas volanderas que contribuyeron a la difusión y predominio de los tipos compositivos franco-flamencos. Existen también danzas macabras al óleo sobre tabla y frisos de relieve en piedra y madera. En la Edad Moderna y Contemporánea se hicieron danzas macabras en soportes más variados: porcelana, cerámica, vidriera neogótica, fotografía y cine. En resumen, una gran variedad de técnicas y soportes y una notable interrelación entre unos modelos iconográficos y otros. Si bien la mayor parte de las danzas macabras se acompañan de versos, leyendas y epígrafes que aclaran el significado concreto de cada imagen, se conocen ejemplos sólo literarios y sólo iconográficos. La danza macabra predomina en espacios de uso funerario entendido como tema admonitorio contra el pecado y la muerte súbita, aunque hubo conjuntos ornamentales en contextos civiles con un sesgo hedonista.

⁵² ITURRALDE Y SUIT, Juan (1911); ESPAÑOL BERTRAN, Francesca (1992): p. 26.

⁵³ ROSSLYN, Barón de (2012): pp. 27-28.

Precedentes, transformaciones y proyección

La crisis del siglo XIV, provocada por la confluencia de la peste negra, la crisis socio-económica y política que de ella se había derivado y la crisis de valores congénita a la incapacidad para dar una explicación a la nueva realidad por parte de las instituciones y los estamentos que entonces estaban en el poder, no gestó lo macabro en el arte, pero potenció su vertiente más repugnante. La teoría más sólidamente afianzada en la historiografía afirma que la danza macabra deriva de la iconografía del encuentro de los tres vivos y los tres muertos cuando la advertencia, que en el caso de vivos y muertos sólo afecta a tres hombres de la más alta condición social, se convierte en un aviso universal⁵⁴. El modelo icónico de la danza macabra está ya planteado en el encuentro de vivos y muertos porque los vivos se quedan rígidos ante la visión de los muertos moviéndose. El modelo más sencillo de danza macabra enriquece la composición representando, junto a los tres príncipes, tres miembros del clero y tres del estado llano.

Tanto el encuentro de vivos y muertos como la danza macabra hunden su raíz más profunda en el arte budista. Desde el siglo IX era habitual la representación de los espíritus y demonios de la muerte, los *Papiyam*, como esqueletos, rodeando a Mara, cuando intentaba tentar al príncipe Siddharta Gautama. En los templos budistas eran frecuentes las escenificaciones, a la manera del teatro de los misterios, en las que, actores disfrazados de *Papiyam* bailaban y hacían advertencias a fieles y peregrinos. En la corte mogola de Kublai Khan, situada en Khanbaliq, en el periodo Yüan, a mediados del siglo XIII, vivían acreditados como embajadores y como obispos para la evangelización de Oriente varios franciscanos, entre los que estaba fray Juan de Montecorvino, que vivió en Pekín⁵⁵. En sus escritos describe las danzas de esqueletos como una invitación a la población a llevar un comportamiento honesto. Fueron estos franciscanos, a su regreso a Europa, los que introdujeron la danza macabra en el teatro litúrgico cristiano⁵⁶. El origen de la danza de los esqueletos puede rastrearse también en la cultura helenística y romana en el contexto hedonista de la filosofía epicúrea que invitaba a sus adeptos a buscar el placer mediante los goces sensuales, especialmente los culinarios y los eróticos. En el contexto del banquete usaban esqueletos articulados e iconografías macabras (esqueletos borrachos y danzarines en la vajilla de mesa, mosaico, joyería y cerámica) para excitar a los comensales a vivir la única vida posible: la terrenal⁵⁷.

Con independencia de la relación que las *danzas macabras* tienen con la iconografía del *Triunfo de la Muerte*, tema predominante en el ambiente artístico Mediterráneo y del que son magnífico ejemplo las pinturas del Camposanto de Pisa –obra hoy a debate en lo tocante a su adjudicación, adscrita unas veces a Francesco Traini entre 1350-1360 o Buonamico Buffalmacco hacia 1336⁵⁸–, entre las variantes iconográficas que son consecuencia de la danza macabra, la más importante son las *imago mortis*, citadas también como *simulacros de la muerte*, una serie de cuadros de género donde la Muerte se

⁵⁴ RÉAU, Louis (1996): pp. 667-678; GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011 y 2014).

⁵⁵ CLEMENTA, Jonathan (2010); ROSSAHI, Morris (1990).

⁵⁶ El festival Papiyam escenificaba el combate entre dos esqueletos benévolos y nueve esqueletos malignos que representan las almas en pena. Incluso, tal y como dice Baltrusatis, se detectan préstamos formales entre los esqueletos citipatis papiyam y los esqueletos bailarines de la *Crónica de Nuremberg* de Michael de Wohlgemut de 1493. BALTRUSAITIS, Jurgis (1983): pp. 249-250; MASSIP, Francesc (2011).

⁵⁷ EPICURO (1994); LLEDÓ, Emilio (1984).

⁵⁸ BELLOSI, Luciano (1974); WHITE, John (1989): p. 666.

lleva al vivo sin obligarle a bailar. El origen de esta iconografía debe buscarse en el poema francés *Le mors de la pomme* (El bocado de la manzana), compuesto hacia 1470, que incluye una serie de advertencias sobre la muerte, precedidas de un sermón. Ejemplos de ello son las *Horas públicas* de Simon Vostre, de 1512, y los *Simulacros de la Muerte* de Hans Holbein el Viejo, publicado en Lyon en 1538. En ambos se incluye la historia de Adán y Eva como origen de la condición humana del pecado y la muerte, incluyendo al ángel exterminador con la espada de fuego, expulsando del Paraíso a Adán y a Eva a quienes acompaña la Muerte que tañe una zanfoña y les obliga a bailar la primera danza macabra. La Muerte, con una actitud entre irreverente e irónica, sorprende a los vivos, desprevenidos, y se burla de ellos al capturarlos. En ese mismo esquema ideológico debe estudiarse el alfabeto macabro de Holbein de 1520 y 1521 y la decoración de la vaina de un puñal⁵⁹. Hay versiones que mezclan los simulacros y la danza como las estampas de Heinrich Aldegrever, de 1541, la danza macabra de Lucerna (Suiza), pintada en las zonas cubiertas del puente viejo entre los años 1610 y 1637 por G. Meglinger, la danza macabra de Wasserburg (Alemania) de 1837, la tardía versión caricaturesca de Thomas Rowlandson (1752-1827) y la fotografía de 1945, que muestra las ruinas de Dresde con unos esqueletos del museo de Historia Natural en actitud de bailar, armados con guadañas, pero sin vivos que les sigan.

La danza macabra conoció una cierta vitalidad en las postrimerías del Barroco. Su mensaje igualador ante la muerte aún era comprendido por los hombres de los siglos XVII y XVIII y lo seguían representando como demuestran la danza macabra del Museo del arzobispado de Milán y el óleo del Museo de Varsovia en el que cada escena tiene un breve epígrafe que refuerza su valor didáctico. Los neomedievalismos del siglo XIX revitalizaron el tema, siendo un brillante ejemplo de ello la *Danse macabre*, opus 40 de Camille Saint-Saëns, compuesta en 1874, inspirada en un poema de Henri Cazalis y estrenada en París el 14 de enero de 1875. Los carteles, el humor gráfico y las grandes convulsiones bélicas de los siglos XIX y XX explican un tardío renacer del tema, en particular en el periodo de entreguerras. La fotografía y el cine también han recuperado la danza macabra presente en la linterna mágica de George Méliès, en 1898, en un cortometraje animado de Walt Disney de 1929 (*The Skeleton Dance*) y en *El Séptimo Sello* de Ingmar Bergman de 1957. En literatura contemporánea merece la pena citar la *danza de la muerte* de Federico García Lorca, de su *Poeta en Nueva York* de 1929. En tiempos más recientes, Iron Maiden reinterpretó el tema en clave musical heavy en su decimotercer álbum *Dance of death* (2003).

Selección de obras

- Estampa que muestra los pórticos y osarios del Cementerio de los Inocentes de París antes de su demolición, firmada por F. H.
- *Danse Macabre* publicada en París por Guyot Marchand, 1485. Xilografías que copian las composiciones del Cementerio de los Inocentes.
- Danza macabra del trascoro de la abadía de La Chaise-Dieu (Francia), c. 1460-1480.
- Simon Marmion, *Retablo de San Bertín*, 1459. Berlín, Staatliche Museen.

⁵⁹ MONTAIGLON, Anatole de (1856); GUNDERSHEIMER, Werner L. (1971); BERNAT, Antonio (2001).

- Universitätsbibliothek Heidelberg, Codex Palatinus Germanicus 438, 1443.
- *Danse macabre* de Pierre le Rouge para Antoine Vérard, c. 1491-1492. París, BnF, Te 8 fol, rés.
- *Danse macabre*, París (Francia), c. 1500-1510. París, BnF, Ms. Français 995.
- Emanuel Büchel, *Danza macabra*, 1768. Copia de las pinturas de Niklaus Manuel Deutsch en el cementerio del convento de dominicos de Kleinbasel (Suiza).
- Bert Notke, *Danza macabra* de la iglesia de San Nicolás de Tallin (Estonia), 1463.
- Michael de Wohlgemut, *Danza de la muerte*, xilografía que ilustra la Crónica de Nuremberg, 1493.
- Albercht Kauw, *Danza macabra*, 1640, Museo de Berna. Copia de las pinturas de Niklaus Manuel Deutsch del convento de dominicos de Grobbasel (Suiza), 1516-1519.
- Giacomo Borlone de Buschis, *Triunfo de la muerte y danza macabra*, Oratorio dei Disciplini de Clusone (Italia), 1485.
- Vincenzo de Kastav, *Danza macabra*, iglesia de Santa Maria delle Lastre, Beram (Croacia), 1474.
- Janez de Kastav, *Danza macabra* de la iglesia de Hrastovlje (Eslovenia), 1480.
- *Danza macabra*, sala capitular del convento de San Francisco de Morella, Castellón (España), siglo XV.
- *Danza macabra*, bóveda de la Lady Chapell, iglesia de San Mateo de Rosslyn, c. 1450.
- Hans Holbein el Viejo, *Adán y Eva expulsados del paraíso bailando la primera danza macabra*, Lyon, 1538.

Bibliografía

ARIÈS, Philippe (2000): *Historia de la muerte en occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días*. El Acantilado, Barcelona.

BALTRUSAITIS, Jurgis (1983): *La Edad Media Fantástica*. Madrid.

BARBIER DE MONTAULT, Xavier (1890): *Traité d'iconographie chrétienne*. París.

BÉGULE, Lucien (1909): *La chapelle de Kermaria et sa Dance des Morts*. París.

BELLOSI, Luciano (1974): *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*. Turín.

BERGUA, Juan B. (1990): *Mitología universal*. Ediciones Ibéricas, Madrid, t. I.

BERNAT VISTARINI, Antonio (2001): *Imágenes del Antiguo Testamento*. Medio Maravedí, Barcelona.

BINSKI, Paul (2001): *Medieval Death: Ritual and Representation*. Londres.

BOUDET, Jean-Patrice; MILLET, Hélène (1997): *Eustache Deschamps et son temps. Textes et Documents d'Histoire Médiévale*. Sorbona, París.

- BRUNA, Dimitri (1980): *Tallin: monumentos y conjuntos arquitectónicos*. Leningrado.
- CLARAMUNT RODRÍGUEZ, Salvador (1988): “La danza macabra como exponente de la iconografía de la muerte en la Baja Edad Media”. En: *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, pp. 93-98.
- CLARK, James M. (1950): *The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance*. Glasgow.
- CLAUBNITZER, Maike; FREYTAG, Hartmut; WARDA, Susanne (2003): “Das redentiner ein Lübecker Osterspiel. Über das Redentiner Osterspiel von 1464 un den Totentanz in der Marienkirche in Lübeck von 1463”, *Zeitschrift für deutsches altertum und deutsche Literatur*, nº 132, pp. 189-238.
- CLEMENTA, Jonathan (2010): *A brief History of Khubilai Khan*. Philadelphia.
- COHEN, Kathleen (1973): *Metamorphosis of a Death Symbol: The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*. California University Press, Berkeley.
- CORVISIER, André (1998): *Les dances macabres*. París.
- DÖRING-HIRSCH, Erna (1927): *Tod und Jenseits im Spätmittelalter*. Marburgo.
- DOUCE, Francis (1833): *Dissertation on the various Designs of the Dance of Death*. Londres.
- DÜRRWÄCHTER, A. (1914): *Die Totentanzforschung*. Munich.
- ECO, Umberto (2011): *Historia de la fealdad*. Debolsillo, Barcelona.
- ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2008): *Arte y mito*. Sílex, Madrid.
- EPICURO (1994): *Máximas para una vida feliz*, edición de Carmen Fernández Daza. Madrid.
- ESPAÑOL BERTRAN, Francesca (1992): *Lo macabro en el gótico hispano*. Historia 16, Madrid.
- FEHSE, Wilhelm (1907): *Die Ursprung der Totentänze*. Halle.
- FLACELIÈRE, Robert (1993): *La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles*. Madrid.
- FORTE, Clara (ed.) (1997): *Il Trionfo della Morte e le Danze Macabre. Atti del VI Convegno Internazionale tenutosi in Clusone dal 19 al 21 agosto 1994*. Città di Clusone, Clusone.
- FRANCO MATA, Ángela (2002): “Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las danzas de la muerte medievales en España”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, nº 20, Madrid, pp. 173-214.
- GERTSMAN, Elina (2010): *The Dance of Death in the Middle Ages: Images, Text, Performance*. Brepols, Turnhout.
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2011): “El encuentro de los tres vivos y los tres muertos”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, nº 6, pp. 51-82.

GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2014): “Visitas espectrales en la literatura y el arte de la Baja Edad Media: El encuentro de los tres vivos y los tres muertos y la Danza Macabra”. En: *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso*. Abada Editores, Madrid, pp. 181-199.

GUIANCE, Ariel (1989): *Muertes medievales, mentalidades medievales: un estado de la cuestión sobre la historia de la muerte en la Edad Media*. Universidad de Buenos Aires, Instituto de Historia Antigua y Medieval, Buenos Aires.

GUNDERSHEIMER, Werner L. (1971): *The dance of Death: a complete facsim. of the original 1538 ed. of Les simulachres & histories faces de la mort, by Hans Holbein the Younger*. Nueva York.

HELINAND DE FROIDMONT (1905): *Les Vers de la Mort*. París.

HELM, Rudolf (1928): *Skelett und Todesdarstellungen bis zum Auftreten der totentänze*. Estrasburgo.

HUITOREL, Jean-Marc (1996): *Kernascléden*. Éditions Ouest-France, Rennes.

HUIZINGA, Johan (1995): *El otoño de la Edad Media*. Barcelona.

ICAZA, Francisco de Asís de (1981): *La danza de la Muerte*. Madrid.

INFANTES, Víctor (1997): *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.

ITURRALDE Y SUIT, Juan (1911): “La danza de animalias y la danza macabra del convento de Santa Eulalia de Pamplona”, *Boletín de la comisión de monumentos históricos y artísticos de Navarra*, 2ª época, II, pp. 21-27 y 79-89.

JORDAN, Louis Edward (1980): *The iconography of death in western medieval art to 1350*. Tesis doctoral, University of Notre Dame.

JUBINAL, Achille (1841): *La danse des Morts de la Chaise Dieu*. París.

KASTNER, Georges (1852): *Les dances des morts. Dissertations et recherches*. París.

KOVACS, Lenke; MASSIP, Francesc (2001): “La danse macabre dans le Royaume d’Aragon: iconographie et spectacle au Moyen Âge et survivances traditionnelles”, *Revue des langues Romanes*, vol. 105, nº 2, pp. 201-228.

KREN, Thomas; MCKENDRICK, Scot (2003): *Illuminating the Renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, catálogo de la exposición (Los Ángeles-Londres, 2003-2004). J. Paul Getty Trust.

KURTZ, Leonard Paul (1975): *The Dance of death and the macabre spirit in European literature*. Nueva York.

LANGLADE, Jacques (1948): *L’Abbaye de la Chase Dieu*. París.

LANGLOIS, Eustache Hyacinthe (1851-1852): *Essai historique, philosophique et pittoresque sur les danses des morts*. A. Lebrument, Rouen, 2 vols.

LORENZ, Philippe; SANDRON, Dany (2006): *Atlas de Paris au Moyen Age*. Parigramme, París.

- LLEDÓ, Emilio (1984): *El epicureísmo, una sabiduría del cuerpo, del gozo y de la amistad*. Barcelona.
- MÂLE, Émile, (1906): “L’idée de la mort et la danse macabre”, *Revue des Deux Mondes*, abril, pp. 647-679.
- MÂLE, Émile (1922): *L’art religieux de la fin du Moyen Âge en France*. París.
- MARCHANT, Guyot (1486): *La Danse Macabre*. Edición facsímil, París (1925).
- MARKESINIS, Artemis (1995): *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid.
- MARLE, Raimond van (1931): *Iconographie de l’art profane*. La Haya.
- MARTÍN, Sabas (2001): *La Danza de la Muerte, Códice de El Escorial*. Miraguano Ediciones, Madrid.
- MARTÍNEZ FALERO, Luis (2011): “El tema de la muerte en la literatura popular europea: Las danzas de la muerte y sus implicaciones doctrinales”, *Revista Cálamo FASPE*, nº 58, pp. 59-65.
- MARTÍNEZ GIL, Fernando (1996): *La muerte vivida: muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*. Toledo.
- MASSIP, Francesc (2011): “Huellas de Oriente en las representaciones macabras de la Europa medieval: El caso catalán”, *Cuadernos del CEMYR*, nº 19, pp. 137-161.
- MÉGNIEU, Paul (1939): *La danse macabre de la Ferté Loupière*. Joigny.
- MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (2002): “La muerte primera y las otras muertes: un discurso para las postrimerías en el Occidente Medieval” *Ante la muerte: actitudes, espacios y formas en la España medieval*. Universidad de Navarra, Pamplona.
- MITRE FERNÁNDEZ, Emilio (2003-2004): “Muerte y modelos de muerte en la Edad Media clásica”, *Edad Media. Revista de Historia*, nº 6, pp. 11-31.
- MONTAIGLON, Anatole de (1856): *L’Alphabet de la Mort de Hans Holbein*. París.
- MÖRGELI, Christoph; WUNDERLICH, Uli (2006): *Makabres aus Bern vom Mittelalter bis in die Gegenwart*. Katalog, Bern.
- MÜLLER, Heribert (1990): *Die Franzosen, Frankreich und das Basler Konzil (1431-1449)*. Paderborn.
- OOSTERWIJK, Sophie (2008): “Of dead kings, dukes and constables. The historical context of the Danse Macabre in late-medieval Paris”, *Journal of the British Archaeological Association*, vol. 161, nº 1, pp. 131-162.
- PARIS, Gaston (1895): *La poésie du moyen âge*. París.
- PENCO, Gregorio (1970): “In margine ad un tema iconografico”, *Benedictina*, vol. XVII, pp. 346-348.
- PERGER, Mischa von (2013): *Totentanz Studien*. Hamburgo.
- POLLEFEYS, Patrick (2008): *La Danza Macabra del Cementerio de los Santos Inocentes de París*. México.

- POTTIER, Edmond (1903): “La danse des morts sur un canthare Antique”, *Revue archéologique*, serie IV, t. I, pp. 12-16.
- RÉAU, Louis (1995): *Iconografía del arte cristiano. Tomo 1/vol. 1. Iconografía de la Biblia – Antiguo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona.
- RÉAU, Louis (1996): *Iconografía del arte cristiano. Tomo 1/vol. 2. Iconografía de la Biblia – Nuevo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona.
- ROCA I ROVIRA, Jordi (1986): *La processó de Verges*. Diputació de Girona, Gerona.
- ROSENFELD, Hellmut (1934): *Der Mittelalterliche Totentanz*. Münster.
- ROSSAHI, Morris (1990): *Kublai Khan: his life and times*. University of California.
- ROSSLYN, Barón de (2012): *Rosslyn chapel*. Rosslyn Chapel Trust.
- RUBIO, Samuel (1983): *Historia de la música española, 2. Desde el “ars nova” hasta 1600*. Alianza Editorial, Madrid.
- SANTIAGO DE LA VORÁGINE (1992): *La leyenda dorada*. Alianza Editorial, Madrid, t. I.
- SAUGNIEUX, Joël (1972): *Les Danses macabres de France et d’Espagne et leurs prolongements littéraires*. París.
- SEBASTIÁN, Santiago (1989): *Contrarreforma y barroco*. Alianza Editorial, Madrid.
- SETTIS FRUGONI, Chiara (1967): “Il tema dell’Incontro dei tre vivi e dei tre morti della tradizione medioevale italiana”, *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, serie VIII, vol. XIII, pp. 143-252.
- SOLÁ SOLÉ, Josep María (1981): *La Dança General de la Muerte*. Barcelona.
- STAMMLER, Wolfgang (1926): *Die Totentänze*. Leipzig.
- SULZE, Emil (1889): *Die Dreikönigskirche in Dresden-Neustadt*. Dresde.
- SUTTO, Claude (dir.) (1979): *Le sentiment de la mort au Moyen Âge. Cinquième Colloque de l’Institut d’Études Médiévales de l’Université de Montréal*. Québec.
- TENENTI, Alberto (1957): *La vie et la mort à travers l’art du XV^e siècle*. París.
- UTLZINGER, Hélène et Bertrand (1996): *Itinéraires des Danses macabres*. París.
- VICARD, Antoine (1918): *Les Fantômes d’une danse macabre*. Le Puy.
- VIGO, Pietro (1901): *Le Danze macabre in Italia*. Bergamo.
- VV.AA. (1997): *Speculum Humanae vitae. Imagen de la muerte en los inicios de la Europa moderna*, catálogo de la exposición (La Coruña, 1997). Xunta de Galicia.
- VV.AA. (2000): *Istria mágica: patrimonio histórico cultural de Croacia*. Lisboa.
- WALTHER, Peter (1997): *Der Berliner Totentanz zu St. Marien*. Lukas Verlag, Berlín.
- WARREN, Florence (1931): *The Dance of Death*. Londres.

WEHRENS, Hans Georg (2012): *Der Totentanz im alemannischen Sprachraum „Muos ich doch dran - und weis nit wan“*. Schnell & Steiner, Ratisbona.

WHITE, John (1989): *Arte y arquitectura en Italia, 1250-1400*. Cátedra, Madrid.

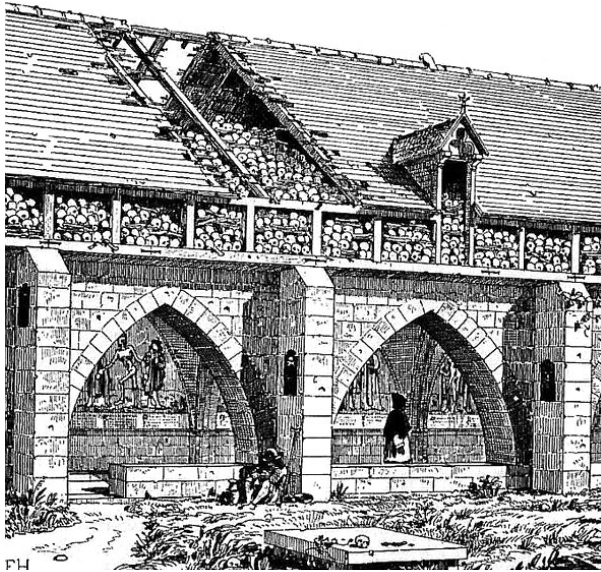
WHYTE, Florence (1931): *The dance of death in Spain and Catalonia*. Baltimore.

WORRINGER, Wilhelm (1947): *Problemas formales del gótico*. Buenos Aires.

WRIGHT, Thomas (1872): *The anglolatin satirical poets and epigrammaticists of the twelfth century*. Londres.

ZADNIKAV, Marjan (2002): *Hrastovlje, romanska arhitektura in gotske freske, družina*. Ljubljana.

ZINK, Michel (2004): *Littérature française du Moyen Âge*. París.

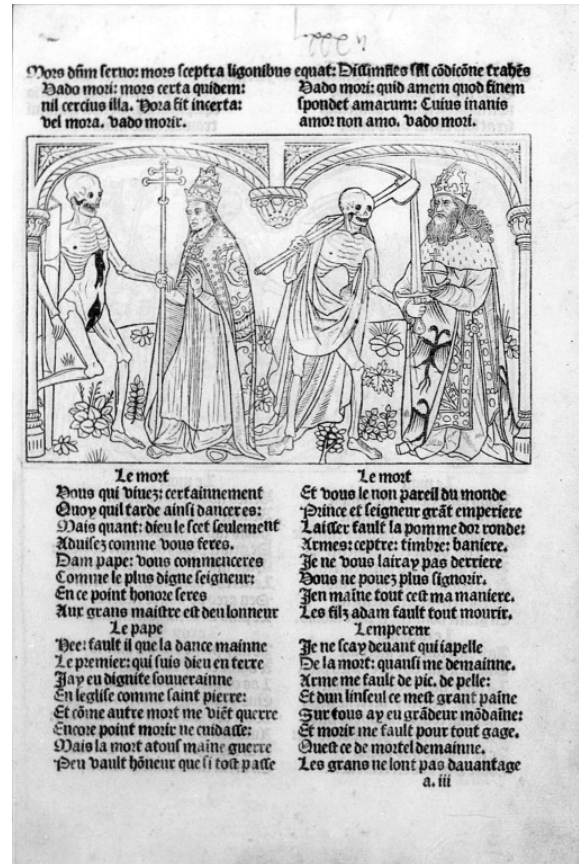


▲ Estampa que muestra los pórticos y el osario del Cementerio de los Inocentes de París.

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Charnier_at_Saints_Innocents_Cemetery.jpg [captura 14/4/2014]

► *Danse macabre* publicada en París por Guyot Marchand, 1485. Xilografía del Papa y el Emperador.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Danse_Macabre_-_Guyot_Marchand3_%28Pope_and_Emperor%29.jpg?uselang=fr [captura 14/4/2014]



▲ Danza macabra del claustro de la abadía de La Chaise-Dieu (Francia), c. 1460-1480, detalle.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abbaye_Saint_Robert_de_La_Chaise_Dieu-Danse_macabre-Le_Peuple-201121007.jpg [captura 14/4/2014]



◀ Simon Marmion, *Retablo de San Bertín*, 1459, detalle. Berlín, Staatliche Museen.

<http://www.wga.hu/art/m/marmion/bertin21.jpg> [captura 14/4/2014]



Universitätsbibliothek Heidelberg, Codex
Palatinus Germanicus 438, 1443, fol. 140r.
Xilografía del peregrino tullido.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6c/Totentanz_bl_ockbook_a.jpg [captura 14/4/2014]



Danse macabre de Pierre le Rouge para Antoine
Vérard, c. 1491-1492. París, BnF, Te 8 fol, rés.

<http://visualiseur.bnf.fr/ConsulterElementNum?O=8015953&E=JPEG&Deb=1&Fin=1&Param=B> [captura 14/4/2014]



◀ Niklaus Manuel
Deutsch, Danza macabra del cementerio de los dominicos de Basilea (Suiza). Copia de Emanuel Büchel de 1768.

<http://www.dodedans.com/Exhibit/Basel/Full/buechel-01.jpg> [captura 14/4/2014]

▼ Bern Nokte, Danza macabra de la iglesia de San Nicolás de Tallin (Estonia), 1463.

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Bernt_Notke_Danse_Macabre.jpg [captura 14/4/2014]





▲ Michael de Wohlgecut, *Danza de la muerte*, xilografía de la *Crónica de Nuremberg*, 1493.

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Danse_macabre_by_Michael_Wolgemut.png [captura 14/4/2014]

► Hans Holbein el Viejo, *Adán y Eva expulsados del paraíso bailando la primera danza macabra*, Lyon, 1538.

http://www.lamortdanslart.com/danse/Manuscrit/Holbein/dm_holbein03.jpg [captura 14/4/2014]



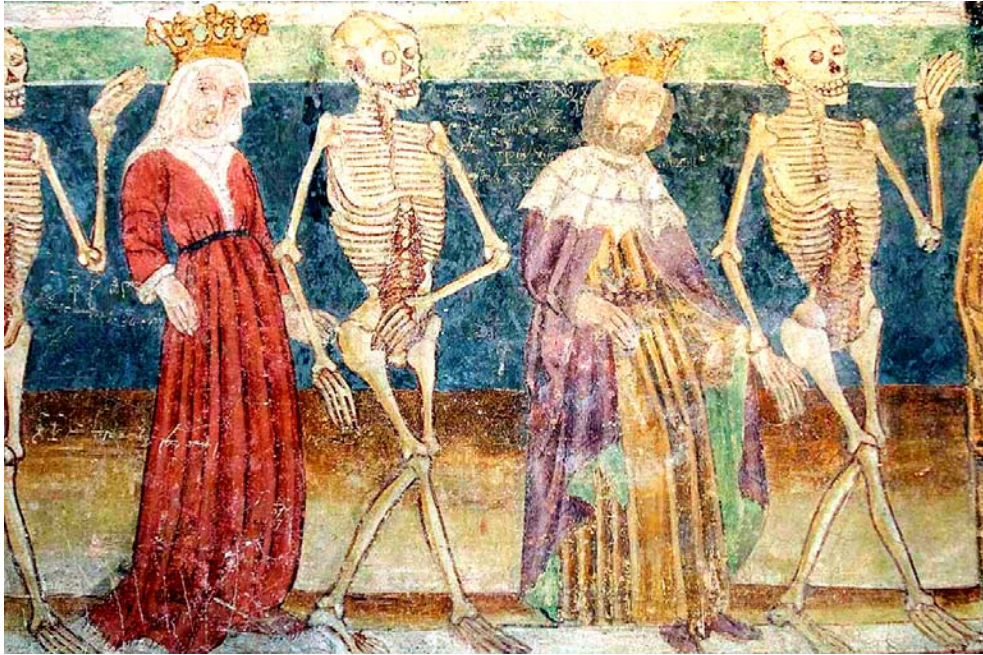
Giacomo Borlone de Buschis, pinturas del claustro del Oratorio dei Disciplini de Clusone (Italia), 1485. Detalle de la danza macabra

http://it.wikipedia.org/wiki/File:Clusone_danza_macabra_de_tail.jpg [captura 14/4/2014]



Vincenzo de Kastav, danza macabra de la iglesia de Santa Maria delle Lastre, Beram (Croacia), 1474.

<http://static.panoramio.com/photos/large/1164416.jpg> [captura 14/4/2014]



Janez de Kastav, Danza macabra de la iglesia de Hrastovlje (Eslovenia), 1480, detalle del Rey y la Reina.



Danza macabra de la sala capitular del convento de San Francisco de Morella, Castellón (España), s. XV.

[Foto: autor]



Danza macabra, bóveda de la Lady Chapell, iglesia de San Mateo de Rosslyn, c. 1450.

[Foto: autor]

LA PRESENTACIÓN O DEDICACIÓN DE MANUSCRITOS EN LA MINIATURA

Mónica Ann WALKER VADILLO

University of Louisville
Hite Art Institute
monica.ann.walker@gmail.com

Resumen: La miniatura de presentación suele aparecer al inicio de un manuscrito e ilustra la presentación del códice a un receptor por un donante. En su sentido más estricto, dicha miniatura aparecería sólo en la copia del texto presentada. Sin embargo, este tipo de imágenes fueron introducidas frecuentemente en los programas decorativos de los códices e incluidas en las copias posteriores de los mismos. En este caso, el término miniatura de dedicación es preferible al de miniatura de presentación¹. Aunque existen ejemplos tempranos de este tipo de iconografía, las miniaturas de presentación o dedicación se hicieron especialmente populares a partir del siglo XV.

Palabras clave: Miniatura; Presentación; Dedicación; Mecenas; Iconografía secular bajomedieval.

Abstract: Presentation miniatures usually appear at the beginning of a manuscript and they illustrate the presentation of a codex to a recipient by a donor. In a strict sense, the presentation miniature should only appear in the presentation copy of a text, but this type of images frequently entered into the decorative program and would be included in subsequent copies of the manuscript. In this case, the term dedication miniature is preferable to that of presentation miniature. Even though early examples of presentation miniatures do exist, it wasn't until the 15th century that this iconography became popular.

Keywords: Miniature; Presentation; Dedication; Patron; Donor; Late medieval secular iconography.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y forma de representación

La miniatura de presentación o dedicación representa visualmente una ceremonia que tuvo su propia etiqueta y lenguaje corporal². Podía realizarse en un espacio interior o en el exterior, o en una combinación de ambos lugares³. La imagen suele mostrar al donante inclinando la cabeza o el cuerpo, o directamente arrodillado elegantemente, bien sosteniendo el manuscrito en sus manos y extendiéndolo hacia el receptor del mismo, bien indicando con la mano el manuscrito que porta uno o dos sirvientes. En general, el donante se encuentra representado a un nivel inferior al del receptor del manuscrito y aparece vestido de acuerdo a su posición social, bien como miembro del clero, bien como

¹ BROWN, Michelle P. (1994): p. 102.

² ZEMON DAVIS, Natalie (2000): pp. 56-57. Según Zemon Davis, esta ceremonia, según aparece ilustrada, podía o no practicarse en el contexto de la corte, ya que en muchas ocasiones la miniatura de presentación podía no ser más que los deseos del donante de que su regalo fuera aceptado positivamente.

³ Al ser este uno de los aspectos que más va a cambiar a lo largo de la Edad Media se verá su desarrollo en el apartado "Precedentes, transformaciones y proyección".

miembro de la corte⁴. El donante también podía ser el promotor o mecenas del manuscrito, así como el autor, traductor o artista del mismo⁵. En algunas ocasiones se encuentra más de un donante, en cuyo caso pueden disponerse simétricamente a ambos lados del receptor, y en otras ocasiones el donante es rodeado por un séquito.

Por otro lado, dependiendo de la posición espiritual o social del receptor, éste puede aparecer bien sentado o de pie frente a un sitial o un solio, o bien de pie sobre un pedestal y nimbado. En numerosos casos existe una jerarquía de tamaño donde el receptor se sitúa a un nivel superior o es, en sí mismo, más grande que el donante. El receptor, al igual que el donante, viste según corresponde a su posición y puede aparecer solo o acompañado por un séquito que se distribuye a su alrededor. El receptor se suele representar con la mano derecha extendida bien tocando el manuscrito que se ofrece, bien haciendo un gesto de aprobación o aceptación sin llegar a tocar el códice⁶. En algunos casos, el receptor es el mecenas o promotor del códice.

Se puede identificar algunos de los receptores de manuscritos más comunes: Cristo, la Virgen María, los santos, papas, abades, abadesas, reyes, reinas y nobles. Estos últimos seis también podían ser los promotores o mecenas del manuscrito en cuestión.

Fuentes escritas y otras fuentes

No se han identificado fuentes escritas generales sobre este tema en particular. La miniatura de presentación se pudo nutrir de las prácticas culturales relacionadas con las ofrendas o los regalos tanto a Cristo, la Virgen María como a los santos, así como al emperador, monarcas y nobles de alta alcurnia⁷.

Extensión geográfica y cronológica

La primera miniatura de presentación de la que se tiene constancia se encuentra en el *Dioscórides de Viena* iluminado alrededor de 512 en Constantinopla⁸. En esta escena la princesa bizantina Anicia Juliana entronizada se encuentra flanqueada por las personificaciones de Generosidad y Sabiduría, mientras que a sus pies se arrodilla el símbolo de la gratitud de las artes ofreciendo el manuscrito en cuestión⁹. Otra representación bastante temprana proviene del Imperio Carolingio. En la *Primera Biblia*

⁴ ZEMON DAVIS, Natalie (2000): p. 59. Existen asimismo ejemplos en los que el donante se encuentra visualmente por encima del receptor, estando el primero de pie y el segundo sentado. Sin embargo, en estos casos existen otras indicaciones visuales que muestran la posición dominante del receptor y la posición sumisa del donante.

⁵ WALKER VADILLO, Mónica Ann (2008).

⁶ ZEMON DAVIS, Natalie (2000): p. 59. Según Zemon Davis, esta ceremonia, según aparece ilustrada, podía o no practicarse en el contexto de la corte, ya que en muchas ocasiones la miniatura de presentación podía representar no más que los deseos del donante de que su regalo fuera aceptado positivamente.

⁷ Para una discusión sociológica-antropológica sobre el fenómeno del regalo ver MAUSS, Marcel (1925). Analiza las escenas de presentación desde esta perspectiva en la Alta Edad Media SCHLEIF, Corine (2010). Para la Baja Edad Media ver BUETTNER, Brigitte (2001).

⁸ Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis Med. Gr. 1, fol. 6v. Ver WALTER, Ingo y WOLF, Norbert (2003): pp. 54-55.

⁹ Ibid. Se desconoce el nombre del donante del manuscrito, sin embargo se sabe que el códice se confeccionó para la princesa Anicia Juliana.

de *Carlos el Calvo*, comisionada hacia 845-846 por el conde Vivien, abad lego de San Martín de Tours (Francia), éste presenta el código ante Carlos el Calvo junto a los monjes Amandus, Sigwaldus y Aregarius, entre otros miembros del séquito religioso¹⁰.

Esta tradición se perpetuó durante el Imperio Otoniano. Se encuentran ejemplos de miniaturas de presentación en el Libro de Perícopas del Arzobispo de Tréveris, Egberto¹¹, realizado en 985 en Tréveris o Reichenau; en el *Codex Aureus Eusebianus* o Evangelionario de Enrique III, que el emperador Enrique III donó a la catedral de Santa María de Spira con ocasión de la consagración del altar mayor en 1046¹², o en los Evangelios comisionados por la abadesa Hitda de Meschede (978-1042) en Colonia presentados ante Santa Walburga¹³.

En el siglo XI hispano uno de los ejemplos más notables de la miniatura de presentación se encuentra en el *Libro de Horas de Fernando I y Sancha*¹⁴, creado en 1055, donde aparecen los monarcas de León flanqueando a otra figura más joven, identificada últimamente como uno de los hijos de los reyes, el futuro Alfonso VI, quien les hace entrega del libro de horas (también conocido como *Liber Diurnalis*) encargado originalmente por la reina¹⁵.

Del siglo XII puede citarse la miniatura de presentación de los Evangelios de Enrique el León (duque de Sajonia y Baviera) a la Virgen María en ocasión de la consagración del altar de la catedral de Brunswick en 1188¹⁶. Los ejemplos se suceden uno tras otro en el Imperio Otoniano y en otras zonas geográficas, como la Península Ibérica, Francia o Inglaterra, aunque en estas últimas regiones decrecen en cantidad durante el siglo XII. Posteriormente, entre los siglos XIII y XV, se verá un mayor número de escenas de presentación en Italia, Francia, Borgoña y los reinos hispanos.

En el siglo XIII cabe mencionar la presencia de un par de escenas de presentación asociadas al *scriptorium* alfonsí en Castilla. Por un lado se encuentra la escena de presentación del *Libro de las formas et las ymágenes*¹⁷ donde el rey Alfonso X recibe la

¹⁰ Ibid., pp. 96-97; BECKWITH, John (1969): pp. 56-59. En la escena de presentación, Carlos el Calvo se encuentra en trono, bajo un baldaquino de oro, mientras se le hace entrega de la Biblia. El manuscrito se encuentra en París, BnF, Ms. Lat. 1.

¹¹ Trier, Stadtbibliothek Ms. 24, fol. 3r. Para más información ver FRANZ, Gunther y RONIG J., Franz (1984). Ver también BECKWITH, John (1969): pp. 97-102.

¹² El Escorial, RBME, Cod. Vitr. 17, fol. 3r. Para más información ver WALTER, Ingo y WOLF, Norbert (2003): pp. 132-135. La miniatura de presentación contiene a la Virgen María entronizada flanqueada por el emperador Enrique III, quien entrega el manuscrito a la Virgen, y su esposa Inés, quien aparece recibiendo la bendición mariana.

¹³ BECKWITH, John (1969): pp. 118-119; SCHLEIF, Corine (2010): pp. 68-71.

¹⁴ Santiago de Compostela, Biblioteca Xeral Universitaria, Ms. 609 (Res.1), fol. 3v.

¹⁵ PRADO-VILAR, Francisco (2009): pp. 203-209, identifica esta escena no solo con una escena de dedicación del manuscrito, sino como una escena de presentación dinástica. Otras interpretaciones identifican a la figura central como el escriba, *Petrus*, o el artista, *Fructuosus*. Ver DÍAZ y DÍAZ, Manuel Cecilio (1983): p. 286.

¹⁶ Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Codex Guelf. 105 Noviss., 2º, y simultáneamente en Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 30055. Ver WALTER, Ingo y WOLF, Norbert (2003): pp. 138-139.

¹⁷ El Escorial, RBME, Ms. h-I-16, fol. 1r.

obra ya finalizada de manos de sus creadores, y, aunque ahora desaparecida, se habría realizado una miniatura similar en el *Libro del saber de astrología*¹⁸.

En el siglo XIV se pueden encontrar numerosas miniaturas de presentación de manuscritos a varios Papas, como las que se encuentran en las *Constitutiones Clementis Pape V* (siglo XIV)¹⁹ o las del *Liber Sextus Decretalium*, cuya glosa fue escrita por el Papa Bonifacio VIII (siglo XV)²⁰. Un caso excepcional se encuentra en la Corona de Aragón a finales del siglo XIV y principios del XV en la obra de Francesc Eiximenis, uno de los teólogos más prolíficos del reino, con títulos destacados como *Lo Crestià*, el *Llibre dels àngels*, la *Scala Dei* o el *Psalterim laudatorio*²¹. Su obra fue ricamente ilustrada, encontrándose en varios casos escenas de presentación, como en el *Llibre dels àngels*²² redactado en Valencia en 1392 y dedicado al noble valenciano Pere d'Artés, quien aparece junto a Francesc Eiximenis en la miniatura.

En Francia los ejemplos son demasiado numerosos para enumerarlos todos. A modo de ejemplo se puede citar la presentación de las *Grandes Chroniques de France* al rey Felipe III en un manuscrito parisino de 1274²³, o la presentación de las obras colectivas de Christine de Pizan a la reina Isabel de Baviera en un código de París realizado entre 1410 y 1416²⁴. Lo mismo ocurre con los ejemplos que provienen del ducado de Borgoña, como la presentación de la *Traité sur l'Oraison Dominicale* por su autor Jean Mielot a Felipe el Bueno de Borgoña en 1457²⁵. Por lo tanto, se puede concluir que la miniatura de presentación o dedicación tuvo una larga historia que comienza en el siglo VI y se extiende por parte de la geografía europea con una cierta fortuna en la Alta y Plena Edad Media hasta su especial difusión desde bien entrado el siglo XIII, especialmente Francia, Alemania, Italia, Inglaterra, Borgoña y los reinos hispanos hasta el siglo XVI.

Soportes y técnicas

Al tratarse este tema iconográfico de la presentación o dedicación de un código, esta escena suele aparecer íntegramente en la miniatura medieval.

¹⁸ FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (2013): pp. 167-170. Laura Fernández define acertadamente las escenas donde aparece el rey Alfonso X al inicio de los manuscritos junto a copistas, iluminadores, nobles, etc. como “imágenes de apertura”, variantes de un mismo prototipo que albergan diferentes niveles de significado. Ver también FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (2010): pp. 189-191. La función de estas imágenes es diferente a la de las escenas de presentación. Muestran, según Fernández, “la representación regia en calidad de mecenas de la obra, y la exhibición de de sus funciones y capacidades como monarca” (*ibid.*, p. 189). Es necesario resaltar que el resto de las escenas calificadas por Fernández como “imágenes de apertura” habían sido identificadas anteriormente como escenas de presentación por DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (1976).

¹⁹ Londres, The British Library, Ms. Harley 3746, fol. 3r.

²⁰ Londres, The British Library, Ms. Harley 3718, fol. 1v.

²¹ PLANAS, Josefina (1997-1998): p. 73.

²² Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Ms. 462, fol. 1.

²³ París, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 782, fol. 326v. Ver también HEDEMAN, Ann (1991). En este libro aparecen numerosas escenas de presentación en todos los manuscritos comisionados por los reyes franceses a lo largo de los siglos XIII, XIV y XV.

²⁴ Londres, The British Library, Ms. Harley 4431, fol. 3r.

²⁵ Bruselas, Bibliothèque Royale, Ms. 9092, fol. 1.

Precedentes, transformaciones y proyección

El modelo iconográfico para las miniaturas de presentación tiene un precedente claramente establecido en la Antigüedad clásica, especialmente en las imágenes de ofrendas a los Dioses o al emperador²⁶. Esta idea queda establecida en el primer ejemplo ya mencionado de la miniatura de presentación del Dioscórides de Viena, donde se presenta el manuscrito a una princesa bizantina.

A partir de ese momento, la iconografía queda más o menos establecida en relación a la posición del receptor y del donante y se perpetúa a través de los ejemplos bizantinos en Oriente y posteriormente los carolingios en Occidente. En un primer momento el número total de figuras involucradas en la ceremonia de presentación tiende a ser menor, con el donante y receptor como las únicas figuras presentes. Ambos son acompañados en algunos casos por uno o dos miembros de su séquito, como en el *Liber de laudibus sanctae crucis* presentado por Rabano Mauro al Papa Gregorio IV²⁷.

En estos primeros ejemplos la ceremonia podía tener lugar sobre un fondo indefinido o una abstracción de una iglesia²⁸. El receptor solía ser la Virgen María, algún santo o algún miembro importante del clero (papa, arzobispo, etc.), mientras que los donantes eran reyes u otros clérigos. Estos primeros manuscritos tenían un carácter sobre todo religioso (Evangelios, Libros de perícopas, etc.).

En el siglo XIII, con el desarrollo de los centros urbanos y el establecimiento de unas monarquías más poderosas, se seculariza la miniatura de presentación. En estas nuevas escenas de presentación hacen acto de presencia los reyes o el emperador como los principales receptores de manuscritos, los cuales comienzan a adquirir un carácter más secular, especialmente las crónicas universales o históricas²⁹. Por otro lado, también se puede observar un aumento de manuscritos con textos profanos y legales producidos en talleres urbanos, los cuales también pueden mostrar escenas de presentación³⁰. A partir del siglo XIV se puede apreciar un cambio a nivel social en la actitud hacia el propio manuscrito, empezando a ser considerado no sólo como un medio para obtener edificación espiritual, sino como una obra de arte en sí³¹. La posesión y lectura de un manuscrito se convirtió en prueba tangible de los valores intelectuales, estéticos y económicos de la aristocracia y, como tal, se convirtió en símbolo de cultura al dotar a su propietario de prestigio y de un estatus social superior³². En esta época se vio el inicio de las obras literarias vernáculas y las traducciones comisionadas por la realeza y la aristocracia³³.

²⁶ De hecho, existen numerosos ejemplos de ofrendas en la mayor parte de las culturas que se desarrollaron a orillas del Mediterráneo, desde la mesopotámica y la egipcia a parte de la griega y, posteriormente, la romana.

²⁷ Viena, Österreichische Nationalbibliothek MS 652, fol. 3v.

²⁸ Ver, por ejemplo, los Evangelios de Enrique el León, duque de Sajonia y Baviera, mencionado anteriormente.

²⁹ HEDEMAN, Anne (1991): 9-49.

³⁰ DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (1976): p. 287.

³¹ AMTOWER, Laurel (2000): pp. 11-17.

³² Ibid., p. 11.

³³ DE HAMEL, Christopher (1994): pp. 142-167. Ver también ZEMON DAVIS, Natalie (1991): pp. 23-24. En esta época la presentación de un manuscrito, como acto social, podía tener lugar en ocasiones especiales

Asimismo, empezó a incrementarse el número de mujeres mecenas de manuscritos, convertidas, por tanto, en receptoras de los mismos³⁴.

La importancia de estos encargos artísticos se hizo evidente en la representación del espacio físico donde se llevaba a cabo la ceremonia de presentación, siendo este el elemento que más varía a lo largo de la Baja Edad Media. Los espacios seculares representados pueden ser públicos o privados, pero todos ellos tienen en común el deseo de mostrar públicamente el ritual de la ofrenda del manuscrito. En algunos casos este deseo se traduce en términos pictóricos como una amalgama de espacios interiores y exteriores donde la vida cotidiana de la nobleza y del pueblo se entremezcla a pesar de que el espacio ritual no sea físicamente accesible por este último.

En el caso de la realeza o la aristocracia, los espacios más comunes donde se hace entrega del manuscrito son la *chambre à parer* y la *chambre de retrait*³⁵. Un ejemplo de la primera estancia puede observarse en la presentación de las *Chroniques de Hainaut* a Felipe el Bueno de Borgoña por Jean Wauquelin en 1453, mientras que un ejemplo de la segunda se halla en la presentación de las obras colectivas de Christine de Pizan a Isabel de Baviera en 1416. Otros ámbitos comunes donde se puede representar la ceremonia de presentación del manuscrito fueron espacios exteriores como jardines, la entrada de una ciudad, e incluso un campamento militar³⁶. Las miniaturas de presentación o dedicación se sucedieron ininterrumpidamente hasta el siglo XVI, pudiendo atestiguar su presencia incluso en ejemplos de libros impresos³⁷.

Prefiguras y temas afines

Este tema iconográfico no entró en el sistema tipológico cristiano, y por lo tanto no existen prefiguras con las que se pueda conectar. Por otro lado, la presentación del manuscrito se puede relacionar con imágenes de ofrendas en general, desde las entregadas por los fieles a los dioses, las de los vencidos a los vencedores, las de los súbditos a sus reyes o las de los fieles a los santos, la Virgen María y Cristo. En relación a este último caso cabe mencionar especialmente la iconografía de la *Traditio Legis*, donde Cristo,

o durante cualquier día. También podían ser regalos ofrecidos durante la celebración de la víspera de Año Nuevo, celebración conocida como los *ètrennes*. Los donantes más comunes de manuscritos en esta época eran los cortesanos, especialmente aquellos que tuvieran una predisposición literaria. Además, los prelados, secretarios, bibliotecarios, autores, y los comerciantes que participan en el comercio de libros también fueron tanto donantes de los manuscritos como receptores. En ambos casos, su posición social queda clara en las representaciones artísticas de la miniatura de presentación.

³⁴ WALKER VADILLO, Mónica Ann (2010). La iconografía de la miniatura de presentación varía poco si el autor es una mujer y la receptora también. La única diferencia es que en este caso, el séquito que acompaña a la mecenas está compuesto íntegramente por mujeres.

³⁵ WHITELEY, Mary (1994). La *chambre à parer* era una sala oficial donde el rey, y por consiguiente la aristocracia, realizaba parte de su vida cotidiana y servía también como lugar de audiencias donde la presentación social del manuscrito pudo efectuarse. La *chambre de retrait* era una sala semi-privada con una cama ceremonial donde también se podía llevar a cabo la presentación del manuscrito.

³⁶ Ver la presentación del manuscrito *Advis pour le faire le passage d'outre mer* a Felipe el Bueno de Borgoña durante el sitio de Mussy l'Évêque. París, Bibliothèque nationale de France, Ms. 9087. Imagen en línea: http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/ARTH_214images/Manuscripts/Burgundian_Presentation/BN_9087_152v_det.jpg

³⁷ Para una selección de ejemplos impresos ver ZEMON DAVIS, Natalie (2000).

exaltado, hace entrega de los Evangelios a Pedro y a Pablo como *nova lex*³⁸. Aunque esta iconografía implica una entrega en sentido contrario (de Cristo a sus apóstoles, o del emperador a sus súbditos), formalmente resulta similar a la iconografía de presentación.

Selección de obras

- Los monjes de la abadía de San Martín de Tours guiados por su abad secular, el Conde Vivien, presentan la Biblia al rey Carlos el Calvo. *Primera Biblia de Carlos el Calvo (Biblia de Vivien)*, Tours (Francia), c. 846. París, BnF, Ms. Lat. 1, fol. 423r.
- Los monjes Keraldus y Heribertus presentan el código al arzobispo Egbertus. *Codex Egberti*, Reichenau o Tréveris (Alemania), 985. Tréveris, Stadtbibliothek Trier, Ms. 24, fol. 2r.
- La abadesa Hitda presenta el código a Santa Walburga. *Código Hitda*, Colonia (Alemania), principios del siglo XI. Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Hs. 1640 fol. 6r.
- Presentación del *Libro de Horas de Fernando I y Sancha*, León (España), 1055. Santiago de Compostela, Biblioteca Xeral Universitaria, Ms. 609 (Res. 1), fol. 3v.
- Presentación de las *Grandes Chroniques de France* a Felipe III de Francia. *Les Grandes Chroniques de France*, París (Francia), 1274. París, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 782, fol. 1r.
- Alfonso X recibiendo una copia del manuscrito de manos de sus artífices. *Libro de las formas et las ymágenes, scriptorium alfonsí* (Castilla), 1279. El Escorial, RBME, Ms. h-I-16, fol. 1r.
- Papa entronizado recibiendo una copia de un manuscrito de leyes de parte de un clérigo. *Constitutiones Clementis Pape V*, con glosas de Giovanni d'Andrea y prefacio del Papa Juan XXII, Norte de Italia, segunda mitad del siglo XIV. Londres, BL, Ms. Harley 3746, fol. 3r.
- Entrega de la obra por parte de Francesc Eiximenis a mosén Pere d'Artés. *Llibre deis angels*, Valencia (España), finales del siglo XIV. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Ms. 462, fol. 1.
- Thomas Hoccleve entregando su manuscrito *De Regimine Principum* a Enrique V de Inglaterra. *De Regimine Principum* de Thomas Hoccleve, ¿Londres? (Inglaterra), c. 1411-1432. Londres, BL, Ms. Arundel 38, fol. 37r.
- Christine de Pizan presentado sus obras colectivas a la reina Isabel de Baviera. *Obras de Christine de Pizan* (Libro de la Reina), París (Francia), c. 1410-1414. Londres, BL, Ms. Harley 4431, fol. 3r.
- Jean Wauquelin presenta una copia de las *Chroniques de Hainaut* a Felipe el Bueno de Borgoña. Rogier van der Weyden, *Chroniques de Hainaut* de Jacques de Guise traducidas por Jean Wauquelin, Flandes, 1453. Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique, Ms. 9242, fol. 1 r.

³⁸ SCHILLER, Gertrude (1972): pp. 3-7.

- Jean Miélot presentando su traducción del *Traité sur l'Oraison Dominicale* a Felipe el Bueno de Borgoña. Jean Le Tavernier (atr.), *Traité sur l'Oraison Dominicale* traducido por Jean Miélot, Flandes, 1457. Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique, Ms. 9092, fol. 1r.
- Presentación del manuscrito *Chroniques et Conquêtes de Charlemagne* a Felipe el Bueno de Borgoña. Jean le Tavernier, *Chroniques et Conquêtes de Charlemagne* de David Aubert, Flandes, c. 1460. Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique, Ms. 9066, fol. 1r.
- Jean de Wavrin entregando su manuscrito a Eduardo IV de Inglaterra. *Recueil des chroniques d'Angleterre* de Jean de Wavrin, vol. 1, Brujas (Bélgica), c. 1471-1483. Londres, BL, Ms. Royal 15 E IV, fol. 14r.

Bibliografía

Alfonso X el Sabio (2009): catálogo de la exposición (Murcia, 2009-2010). Ayuntamiento de Murcia, Murcia.

AMTOWER, Laurel (2000): *Engaging Words: The Culture of Reading in the Later Middle Ages*. Palgrave – St. Martin's Press, Nueva York.

BECKWITH, John (1969): *Early Medieval Art*. Praeger Publishers, Inc., Westport, CT.

BROWN, Michelle P. (1994): *Understanding Illuminated Manuscripts: A Guide to Technical Terms*. The J. Paul Getty Museum & The British Library, Londres.

BUETTNER, Brigitte (2001): "Past Presents: New Year's Gifts at the Valois Courts, ca. 1400", *The Art Bulletin*, vol. 83, nº 4, pp. 598-625.

DE HAMEL, Christopher (1994): *A History of Illuminated Manuscripts*. Phaidon Press, Londres.

DÍAZ y DÍAZ, Manuel Cecilio (1983): *Códices visigóticos en la monarquía leonesa*. Centro de Estudios de Investigación "San Isidoro" (CSIC), León.

DOGAER, Georges (1987): *Flemish Miniature Painting in the 15th and 16th Centuries*. B.M. Israel, Amsterdam.

DOMÍNGEZ RODRÍGUEZ, Ana (1976): "Imágenes de presentación de la miniatura alfonsí", *Goya*, nº 131, pp. 287-291.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (2010): "Transmisión del Saber - Transmisión del Poder. La imagen de Alfonso X en la *Estoria de España*, Ms. Y-I-2, RBME". En: CHICO PICAZA, María Victoria; FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (eds.): *La creación de la imagen en la Edad Media. De la herencia a la renovación*, volumen extraordinario (septiembre) de *Anales de Historia del Arte*, pp. 187-210. Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA1010010187A/30805>

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (2013): *Arte y Ciencia en el scriptorium de Alfonso X el Sabio*. Cátedra Alfonso X el Sabio – Universidad de Sevilla, Sevilla.

FRANZ, Gunther; RONIG J., Franz (1984): *Codex Egberti der Stadtbibliothek Trier: Entstehung und Geschichte der Handschrift*. Reichert, Wiesbaden.

HEDEMAN, Ann (1991): *The Royal Image: Illustrations of the Grandes Chroniques de France, 1274-1422*. The University of California Press, Berkeley.

MAUSS, Marcel (1925): “Essai sur le don. Forme et raison de l’échange dans les sociétés archaïques”, *L’Année Sociologique*, 2ª serie, pp. 30-180. Disponible en línea: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k93922b/f36.table>

PLANAS, Josefina (1997-1998): “Los códices ilustrados de Francesc Eiximenis: análisis de su iconografía”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vols. IX-X, pp. 73-90. Disponible en línea: https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/981/19679_4.pdf?sequence=1

PRADO-VILAR, Francisco (2009): “*Lacrimae Rerum*: San Isidoro de León y la memoria del padre”, *Goya*, nº 328, pp. 195-221.

SCHILLER, Gertrude (1972): *Iconography of Christian Art*. Vol. 2. *The Passion of Jesus Christ*. Lund Humphreys, Londres.

SCHLEIF, Corine (2010): “Gifts and Givers that Keep on Giving: Pictured Presentations in Early Medieval Manuscripts”. En: DONAVIN, Georgiana; OBERMEIER, Anita (eds.): *Romance and Rhetoric: Essays in Honour of Dhira Mahoney*. Brepols, Turnhout, pp. 51-71. Imágenes disponibles en línea: <http://www.public.asu.edu/~cshleif/gifts.html>

WALTER, Ingo; WOLF, Norbert (2003): *Códices illustres. Los manuscritos iluminados más bellos del mundo desde 400 hasta 1600*. Taschen, Londres.

WALKER VADILLO, Mónica Ann (2008): “A Priceless Gift: Book-Giving in Late Medieval French Manuscript Illumination”, *The International Journal of the Book*, vol. 5, nº 3, pp. 81-87.

WALKER VADILLO, Mónica Ann (2010): “Women, Power and Subversion: Presentation Scenes in Late Medieval Manuscripts”. En: ANTÓN-PACHECO BRAVO, Ana y otros (eds.): *Estudios de Mujeres. Volumen VII. Diferencia, (des)igualdad y justicia; Differences, (In)Equality and Justice*. Editorial Fundamentos, Madrid, pp. 235-247.

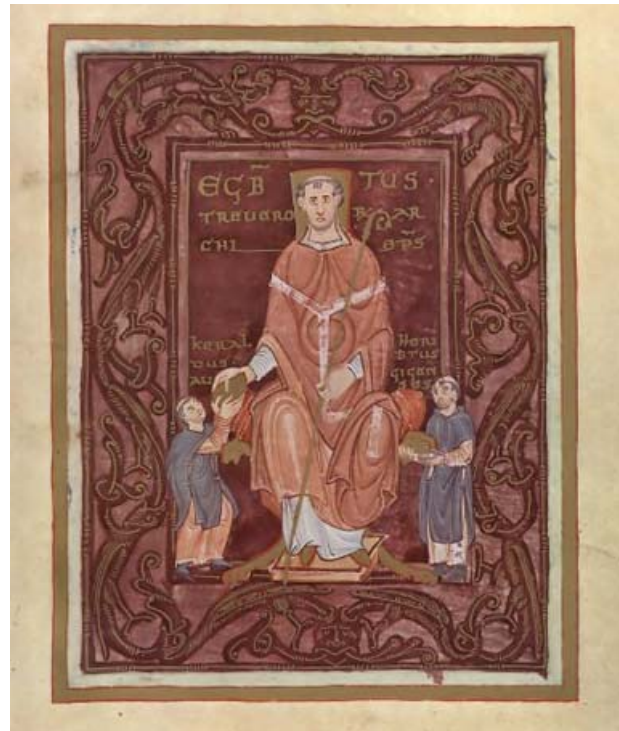
WHITELEY, Mary (1994): “Royal and ducal palaces in France in the fourteenth and fifteenth centuries: interior, ceremony and function”. En: GUILLAUME, Jean (ed.): *Architecture sociale: l’organisation intérieure des grandes demeures a la fin du Moyen Âge et la Renaissance*. Picard, París, pp. 47-63.

ZEMON DAVIS, Natalie (2000): *The Gift in Sixteenth-Century France*. The University of Wisconsin Press, Wisconsin.



Primera Biblia de Carlos el Calvo (Biblia de Vivien), Tours (Francia), c. 846. París, BnF, Ms. Lat. 1, fol. 423r.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8455903b/f853.highres>
[captura 10/4/2014]



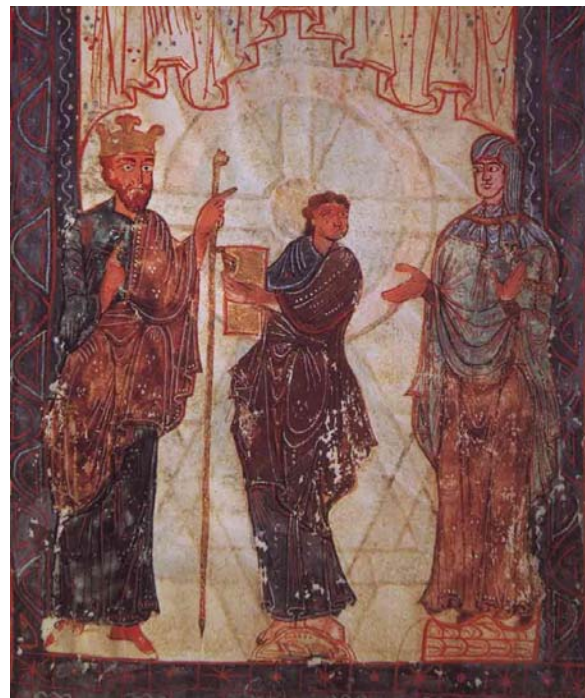
Codex Egberti, Reichenau o Tréveris (Alemania), 985. Tréveris, Stadtbibliothek Trier, Ms. 24, fol. 2r.

<http://www.public.asu.edu/~cschleif/10%20%5B640x480%5D.jpg>
[captura 10/4/2014]



Códice Hitda, Colonia (Alemania), principios del siglo XI. Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Hs. 1640 fol. 6r.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hitda_Codex_-_dedication_miniature_f6r_-_DarmBib_1640.jpg
[captura 10/4/2014]



Libro de Horas de Fernando I y Sancha, León (España), 1055. Santiago de Compostela, Biblioteca Xeral Universitaria, Ms. 609 (Res. 1), fol. 3v.

<http://photos1.blogger.com/blogger/3800/776/1600/Fernando-I-Diurnal.jpg> [captura 10/4/2014]



Grandes Chroniques de France, París (Francia), 1274.
París, Bibliothèque Sainte-Geneviève, Ms. 782, fol. 1r.

http://liberfloridus.cines.fr/photos_niveau3/C026742.jpg [captura 10/4/2014]



Libro de las formas et las ymágenes, scriptorium alfonsí (Castilla), 1279.
El Escorial, RBME, Ms. h-I-16, fol. 1r.

[Foto: Alfonso X el Sabio (2009): p. 205]

► *Constitutiones Clementis Pape V*, con glosas de Giovanni d'Andrea y prefacio del Papa Juan XXII, Norte de Italia, segunda mitad del siglo XIV. Londres, BL, Ms. Harley 3746, fol. 3r.

<http://molcat1.bl.uk/IIIImages/BLCD%5Cbig/c120/c12046-01.jpg> [captura 10/4/2014]



▲ *De Regimine Principum* de Thomas Hoccleve, ¿Londres? (Inglaterra), c. 1411-1432. Londres, BL, Ms. Arundel 38, fol. 37r.

<http://molcat1.bl.uk/IIIImages/BLCD%5Cbig/G700/G70018-17a.jpg> [captura 10/4/2014]



◀ *Obras de Christine de Pizan* (Libro de la Reina), París (Francia), c. 1410-1414. Londres, BL, Ms. Harley 4431, fol. 3r.

<http://molcat1.bl.uk/IIIImages/Ekta%5Cbig/E070/E070016.jpg> [captura 10/4/2014]



◀ Rogier van der Weyden, *Chroniques de Hainaut* de Jacques de Guise traducidas por Jean Wauquelin, Flandes, 1453. Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique, Ms. 9242, fol. 1 r.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rogier_van_der_Weyden_-_Presentation_Miniature,_Chroniques_de_Hainaut_KBR_9242.jpg [captura 10/4/2014]

▼ Jean Le Tavernier, *Chroniques et Conquêtes de Charlemagne* de David Aubert, Flandes, c. 1460. Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique, Ms. 9066, fol. 1r.

http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/ARTH_214images/Manuscripts/Burgundian_Presentation/aubert_chron_charlem_det.jpg [captura 10/4/2014]



▲ Jean Le Tavernier (atr.), *Traité sur l'Oraison Dominicale* traducido por Jean Miélot, Flandes, 1457. Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique, Ms. 9092, fol. 1r.

http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/ARTH_214images/Manuscripts/Burgundian_Presentation/mielot_pres_det.jpg [captura 10/4/2014]

► *Recueil des chroniques d'Angleterre* de Jean de Wavrin, vol. 1, Brujas (Bélgica), c. 1471-1483. Londres, BL, Ms. Royal 15 E IV, fol. 14r.

<http://molcat1.bl.uk/IIIImages/BLCD%5Cbig/G700/G70026-79.jpg> [captura 10/4/2014]



EL SACRIFICIO DE ISAAC

Ana HERNÁNDEZ FERREIRÓS

Universidad Complutense de Madrid
Dpto. de Historia del Arte I (Medieval)
ana_hernandez@pdi.ucm.es

Resumen: El sacrificio de Isaac es una de las escenas del Antiguo Testamento más comunes en el arte medieval. La mayor parte de estas representaciones muestran el momento álgido de la narración bíblica: Abraham levanta el cuchillo sobre su hijo Isaac cuando la divinidad se hace presente para detener su acción. Sin embargo, también se pueden presentar momentos anteriores y posteriores a este instante. La popularidad del tema se debió en buena parte al dramatismo del suceso, pero sobre todo a la exégesis tipológica de la literatura patristica, que vio en este holocausto veterotestamentario una prefiguración del martirio de Cristo.

Palabras clave: Génesis; Antiguo Testamento; Abraham; Isaac; sacrificio.

Abstract: The binding of Isaac is one of the most commonly depicted scenes in the Old Testament. Most of these images portray the decisive moment in the biblical tale: Abraham raises a knife over his son Isaac when divinity appears to stop his act. However, there are also representations of previous and later episodes in Genesis 22. The popularity of this theme was largely due to its expressive possibilities, being such a dramatic event, but also to its typological interpretation, carried out mainly in patristic literature, which saw in Isaac's holocaust a prefiguration of Christ's sacrifice.

Keywords: Genesis; Old Testament; Abraham; Isaac; sacrifice.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y forma de representación

El sacrificio de Isaac, también denominado sacrificio de Abraham y *Aqedah* en hebreo, es uno de los episodios veterotestamentarios más frecuentemente representados en el arte occidental. Esta abundancia probablemente se debió a las intensas posibilidades expresivas del escrito bíblico y a su interpretación como prefiguración del sacrificio de Cristo.

La representación visual del pasaje se suele ajustar estrechamente al texto del Génesis en el que se fundamenta, y puede ilustrar varios momentos de la historia, aunque el instante más comúnmente mostrado es la interrupción del sacrificio. Así, el núcleo figurativo fundamental está protagonizado por Abraham, su hijo Isaac y la divinidad que detiene la acción. Esta iconografía se gestó en torno a la primera mitad del siglo III, ya que es en esas fechas cuando se datan los ejemplos más antiguos que conservamos: las pinturas de la sinagoga de Dura Europos y las de la catacumba de Calixto en Roma¹.

Sin embargo, existen múltiples variantes dentro de este grupo esencial. En lo que a Abraham respecta, su vista puede estar dirigida hacia Isaac o hacia la divinidad, y aparece a veces descalzo, pese a que en el texto bíblico Yahvé no le conmina a quitarse los zapatos

¹ SPEYART VAN WOERDEN, Isabel (1961): pp. 220-222.

al acercarse a terreno sagrado como sí ocurre con Moisés (Ex. 4, 4-5). En una de sus manos porta el arma del sacrificio que puede adoptar forma de cuchillo, tal y como se describe en el Antiguo Testamento, o asemejarse a una espada. Es frecuente que apoye la otra mano sobre la cabeza de su hijo o que agarre su pelo con ella, iconografía esta última común a escenas de ajusticiamientos egipcios y luchas clásicas².

En cuanto a Isaac, puede presentarse desnudo o vestido, y a menudo tiene las manos atadas delante o detrás de su cuerpo, siguiendo el relato del Génesis. Menos habitualmente están sus ojos vendados, como ocurre en el relieve del sarcófago de Leocadius de Tarragona de la primera mitad del siglo V³. En cuanto a su posición, aparece arrodillado o recostado, tanto sobre el suelo, iconografía más común en el mundo bizantino, como sobre un altar, usual en el occidente medieval a partir del siglo IV, ara que adopta diferentes formas según los usos del momento⁴.

La aparición divina tampoco sigue una única fórmula. En los ejemplos más tempranos, se encarna en la mano de Dios, la *dextera Dei*, pero progresivamente aparecerán representaciones que, ajustándose a la narrativa bíblica, dibujen un ángel, e incluso pueden combinarse ambos.

Muy a menudo, a este grupo iconográfico básico le acompañan el haz de leña necesario para el holocausto, tanto sobre el altar como a un lado de este y, en ocasiones, en llamas. También es habitual la aparición del carnero, que será la víctima última del sacrificio, y su inclusión puede realizarse de varias formas. La más frecuente, y que se ajusta a la narrativa veterotestamentaria, es que se encuentre enredado en un arbusto. Pero también se le muestra encima del altar, aún cuando Abraham está levantando el cuchillo sobre Isaac, fusionando en una misma escena dos momentos del ciclo narrativo. Existe una tercera posibilidad, que se da en algunas cruces inglesas del siglo X y en ejemplos continentales de los siglos XI y XII, que supone la milagrosa aparición del animal siendo portado por un ángel, una iconografía que se ha relacionado con influencias orientales⁵.

El ciclo figurativo de Génesis 22 se puede ampliar con algunas escenas previas o posteriores a la interrupción del sacrificio. Así, en ocasiones se representa el viaje a Moria con Isaac sobre el asno o caminando mientras porta la leña. También existen imágenes de los sirvientes que acompañaron a padre e hijo en su camino, tanto en el curso de su expedición, como aguardando a que Abraham e Isaac terminen su ritual al que, según relata la Biblia, no estaban autorizados a asistir. Representados como dos jóvenes con el asno, funcionan en algunas instancias como testigos del milagro que acontece en Moria o, por el contrario, como una imagen de los judíos, ciegos ante la llegada de Cristo según la patrística⁶. Asimismo, existen en época cristiana primitiva ilustraciones con Abraham e Isaac orantes ante el milagro de la aparición divina, exhibiendo de este modo el instante posterior al sacrificio. Incluso, en algún ejemplo puntual, uno de los personajes protagonistas está ausente, como ocurre en el capitel de la iglesia de Santa Marta de Tera (Zamora). Sin embargo, ello responde a menudo a un recurso del artista, que debe solventar problemas compositivos o de falta de espacio.

² CAYUELA VELLIDO, Begoña (2008).

³ CAYUELA VELLIDO, Begoña (2012): pp. 32-33.

⁴ WILLIAMS, John W. (1963): pp. 58-59; JENSEN, Robin M. (1994): pp. 104-105.

⁵ SCHAPIRO, Meyer (1943).

⁶ KESSLER, Edward (2004): pp. 92-97.

Fuentes escritas

La fuente esencial en la que se basan las representaciones medievales del sacrificio de Isaac es la Biblia, el versículo 22 del libro del Génesis en el Antiguo Testamento, que narra la prueba a la que Dios sometió a Abraham para examinar su fe y obediencia.

El ciclo figurado se corresponde con Génesis 22, 3-13 y relata cómo, tras la aparición de Yahvé a Abraham en la que le ordena viajar al país de Moria para ofrecer allí a Isaac en holocausto, este emprendió su camino. Acompañados de dos sirvientes y un asno, y portando un haz de leña, padre e hijo alcanzaron su meta tras tres días de camino, momento en el que el patriarca pidió a los mozos que les aguardasen al pie del monte mientras ellos oraban. Cargando la madera sobre Isaac, se dispusieron a emprender su andadura hasta el lugar exacto del sacrificio y, cuándo el hijo preguntó dónde se encontraba el animal que debía actuar como víctima, Abraham contestó: “Dios proveerá el cordero para el holocausto, hijo mío” (Gn. 22, 8). Una vez llegados, construyó el padre el altar, sobre el que colocó la leña y a su hijo a quien primero ató. En el momento en el que tomó el cuchillo, llamó el ángel de Yahvé desde el cielo para detener la acción, instante que, como hemos visto, se convirtió en el más comúnmente representado:

“Entonces llamó el ángel de Yahvé desde el cielo diciendo: «¡Abraham, Abraham!». Él dijo: «Aquí estoy». Continuó el ángel: «No alargues tu mano contra el niño, ni le hagas nada, que ahora ya sé que eres temeroso de Dios, ya que no me has negado tu hijo, tu único»” (Gn. 22, 11-12).

Al levantar la vista, Abraham vio un carnero enredado en un zarzal por los cuernos, animal que sacrificó entonces en lugar de Isaac.

Además de una serie de pasajes bíblicos que se han puesto en relación con Génesis 22, el episodio se rememora en dos fragmentos de las Escrituras, correspondientes en este caso al Nuevo Testamento⁷. Son estos la Epístola a los Hebreos (Hb. 11, 17-20), y la Epístola de Santiago (St. 2, 21-23), que citan a Abraham como ejemplo de fe y obediencia y relacionan el sacrificio con la expiación⁸. Estos escritos, no obstante, no tuvieron una incidencia en la representación gráfica del pasaje. Sin embargo sí influyeron en la interpretación visual de la escena aquellas exégesis que analizaban el episodio bíblico, desde los textos rabínicos a los Padres de la Iglesia de los primeros siglos del cristianismo y los filósofos medievales posteriores.

Así, el sacrificio de Isaac era mencionado en la festividad del año nuevo judío, el *Rosh Hashanah*, como ejemplo de rito de expiación, y fue objeto de examen en la literatura midráshica temprana y la tradición targúmica, como por ejemplo en el *Libro de los Jubileos*, el *Cuarto Libro de los Macabeos*, el *Génesis Rabbah* o en obras como las *Antigüedades Judías* de Flavio Josefo, o algunos textos de Filón de Alejandría⁹. De este modo, los estudios rabínicos buscaban comprender las razones del *Aqedah*, el no sacrificio de Isaac, que interpretaron como una condena de Yahvé a los holocaustos humanos, rechazo que se repetiría más adelante con respecto a los cananeos y sus ofrendas de infantes al dios Móléc (Lv. 18, 21). Las observaciones de los exégetas judíos también consideraron a Génesis 22 como una muestra de la obediencia ejemplarizante de Abraham¹⁰. Además, muchos de estos

⁷ DALY, Robert J. (1977): pp. 65-74.

⁸ SWETNAM, James (1981).

⁹ DALY, Robert, J. (1977): pp. 50-63.

¹⁰ KESSLER, Edward (2004): pp. 37-41; GREGORY, Bradley C. (2008).

textos otorgaban a Isaac una edad adulta y, con ella, el conocimiento de su posición como víctima del sacrificio, hecho que le convertía en mártir, llegando incluso a ser identificado como un antecedente del mesías salvador profetizado¹¹.

Paralelamente, los primeros intérpretes cristianos de la Biblia comenzaron a sacar sus propias conclusiones en torno al pasaje. Una de las consideraciones que aparecen en una fecha más temprana, y que va a tener una especial incidencia en la traslación visual del episodio veterotestamentario, será la contemplación de la inmolación de Isaac como prefiguración del sacrificio de Cristo, concepto en el que se profundizará más adelante. Esta interpretación tipológica comienza con la patrística, en autores como Clemente de Alejandría, Ireneo de Lyon, Melitón de Sardes, Tertuliano, Orígenes, Agustín de Hipona o Juan Crisóstomo entre otros¹². Pensadores posteriores entre los que se encontraban Isidoro de Sevilla y Alcuino de York, también trataron la relación entre los sacrificios de Cristo e Isaac¹³. El vínculo entre ambos holocaustos influyó, asimismo, en la inclusión de Génesis 22 entre las lecturas de la Vigilia de Pascua, al menos desde finales del siglo IV en Jerusalén, y su mención en las oraciones eucarísticas, hecho que otorgará un nuevo significado a la imagen de Isaac y el carnero sobre el altar, que comienza a ser leída ahora como una representación del misterio eucarístico¹⁴.

También resulta de especial importancia para la apreciación del simbolismo del pasaje, su inclusión en las oraciones fúnebres del cristianismo temprano, especialmente en la *Commendatio animae*: “*Libera, domine, animam servi tui (...) sicut liberasti Isaac de hostia et de manu patris sui Abrahæ*”, que explica la colocación frecuente de representaciones del sacrificio de Isaac en contextos funerarios, y su vertiente escatológica. Sin embargo, no podemos afirmar con toda seguridad que esta plegaria contuviese originalmente esta mención, ya que las versiones escritas que conservamos corresponden a los siglos VIII-IX¹⁵.

Otras fuentes

Más allá del texto del Génesis y los escritos exegéticos cristianos y rabínicos, no existen otras fuentes que tuviesen una clara incidencia sobre la representación visual del sacrificio de Isaac, pese a que conservamos otros textos fundamentados en el pasaje veterotestamentario. Así, se conocen varios dramas litúrgicos inspirados en Génesis 22 y surgidos de la atracción suscitada por las interesantes capacidades dramáticas y expresivas del tema. El más temprano del que tenemos constancia se llevó a cabo en Creta en 1159 y, más tarde, obras del teatro francés del siglo XV y *mystery plays* inglesas de la misma época, mientras que en España contamos con el *Auto del sacrificio de Isaac* del siglo XVI¹⁶. Sin embargo, estas representaciones surgen cuando el núcleo iconográfico de la escena había sido codificado hace ya siglos.

¹¹ LÓPEZ, Ediberto (2001); KESSLER, Edward (2004): pp. 100-107; VAN RUITEN, Jacques (2012): pp. 209-226.

¹² GREENE, John T. (2007): pp. 35-43.

¹³ CAYUELA VELLIDO, Begoña (2012): pp. 29-30.

¹⁴ JENSEN, Robin M. (1994): p. 99.

¹⁵ VON ERFFA, Hans Martin (1995): pp. 151-152.

¹⁶ BAKKER, Willem F. (1978): p. 6; VON ERFFA, Hans Martin (1995): pp. 145-167.

Extensión geográfica y cronológica

El sacrificio de Isaac es un tema protagonista en el arte medieval, y se encuentra tanto en contextos cristianos como judíos, desde comienzos de nuestra era hasta época contemporánea, y de Oriente a Occidente. Existen importantes ejemplos de época paleocristiana como el sarcófago de Junio Basso, de la Alta Edad Media como el capitel de San Pedro de la Nave, o del periodo plenomedieval, cuando se presenta en múltiples capiteles que adornan templos románicos, como en la catedral de Jaca o la basílica de Saint-Sernin de Toulouse entre otros muchos ejemplos. Así, el siglo XII será testigo del auge en las representaciones de este episodio, pero su incidencia en época bajomedieval no va a mermar, ya que aparece en contextos tan significativos como las jambas de las catedrales de Chartres y Reims o la fachada occidental de la catedral de Estrasburgo.

En cuanto a su extensión geográfica, se representa a lo largo de todo el territorio cristiano. Estas se localizan desde en contextos bizantinos, como los mosaicos de la catedral de Monreale y la capilla palatina de Palermo de mediados del siglo XII, hasta la Península Ibérica, que fue un importante caldo de cultivo de las figuraciones de este pasaje, alcanzando protagonismo en obras tan importantes como el tímpano de la Puerta del Cordero de San Isidoro de León, realizado en torno a 1100.

A comienzos de la Edad Moderna, lo hallamos de nuevo en ejemplos tan notables como las puertas del baptisterio de Florencia, tanto aquellas de Ghiberti como las de Brunelleschi, esculturas como la de Donatello y, posteriormente, en pinturas de artistas de la talla de Caravaggio o Rembrandt.

Soportes y técnicas

En paralelo a su extensión temporal y geográfica, el sacrificio de Isaac fue representado en todo tipo de soportes y técnicas durante la Edad Media. Las primeras imágenes judías que conservamos decoraban mosaicos pavimentales y pinturas parietales dentro de sinagogas, mientras que en el ámbito paleocristiano embellecía muros de catacumbas y frentes de sarcófagos. Posteriormente, la escena ornamentaría capiteles de templos altomedievales y románicos, conviviendo con inclusiones en tímpanos o en mosaicos de pared. También aparece a menudo en manuscritos, fundamentalmente en códices bíblicos y Beatos, así como en Octateucos bizantinos donde suele mostrarse el ciclo del Génesis 22 completo. Del mismo modo, lo podemos encontrar en vidrieras, metales, lámparas, vasos, platos, muebles, joyas, textiles y, más tarde, en tallas de madera y óleos¹⁷.

Precedentes, transformaciones y proyección

Como ya se ha señalado, el pasaje del sacrificio de Isaac fue leído en ocasiones como una condena de Yahvé a los sacrificios humanos, mencionados en varios puntos de la Biblia, y que ocurrían efectivamente en algunas culturas del mundo antiguo, aunque de manera muy esporádica. Así, existen precedentes históricos de este holocausto, desde los rituales del lugar de origen del patriarca Abraham, la antigua Mesopotamia, hasta las menciones veterotestamentarias a ofrendas de niños en la Palestina de entonces¹⁸. Del

¹⁷ Una trayectoria de la escena del sacrificio de Isaac y sus múltiples soportes hasta comienzos de la Baja Edad Media en SPEYART VAN WOERDEN, Isabel (1961): pp. 220-235.

¹⁸ Excavaciones arqueológicas han encontrado restos de infantes enterrados juntos, algunos incluso carbonizados, que han sido vistos como una evidencia de la práctica del sacrificio ritual de niños en la antigua

mismo modo, la mitología clásica ofrecía ejemplos de muertes de hijos a manos de sus padres, como los célebres asesinatos de Saturno, quien devoraba a su descendencia, o el mito de Ifigenia, sacrificada por su padre Agamenón¹⁹.

Sin embargo, la elección del momento de la interrupción del sacrificio como el instante más comúnmente representado no fue inmediata. Así, las primeras pinturas parietales con el motivo del sacrificio de Isaac que conservamos, datadas en el siglo III, muestran instantes distintos en el ciclo del Génesis 22: desde Abraham e Isaac orantes en la catacumba de Calixto, a la llegada a Moria en la de Priscila. La preferencia por mostrar el clímax del pasaje parece que no se alcanzó hasta la apertura pública del cristianismo a partir del Edicto de Milán, en el año 313²⁰.

Por su parte, la inclusión de escenas anteriores o posteriores al holocausto, así como de elementos accesorios al núcleo central compuesto por padre, hijo y divinidad, dependió fundamentalmente del espacio reservado para trasladar el episodio en imágenes. Por tanto, el carnero y la leña aparecen con cierta frecuencia, mientras que los sirvientes se presentan más a menudo en los ciclos de miniaturas o en las grandes pinturas y mosaicos parietales, que en la escultura, debido a la mayor amplitud del soporte.

A medida que avanzamos hacia el final de la Baja Edad Media, y durante los comienzos de la Edad Moderna, los artistas comenzarán a recargar el dramatismo de la escena. Esta evolución culminará con los cuadros barrocos en los que la brutalidad del suceso alcanza su máxima expresión visual.

Prefiguraciones y temas afines

El sacrificio de Isaac fue interpretado desde los inicios de la literatura patristica como una prefiguración del sacrificio de Cristo en la cruz, y los elementos que formaban parte del episodio fueron leídos a la luz de los objetos de la Pasión. Sin embargo, esta exégesis tipológica no adoptó las mismas características en todos los autores que glosaron el Génesis 22²¹.

La interpretación más inmediata vinculaba las figuras de Isaac y Cristo como víctimas de un sacrificio a manos de sus padres. No obstante, esta explicación adolecía de un defecto, y es que Abraham no llegó a consumir el holocausto, circunstancia que para algunos de los Padres de la Iglesia no hacía más que confirmar la excepcionalidad del sacrificio de Cristo, quien sí sufrió y retornó de los muertos a diferencia de Isaac²². Otros, como Melitón de Sardes, optaron por señalar que el paralelismo cristológico no se establecía con el hijo del patriarca, sino con el carnero que fue ofrecido en lugar de Isaac, del mismo modo que Cristo había sido inmolado en lugar de la humanidad. Existía una tercera vía, propuesta por Orígenes y continuada por, entre otros, Agustín de Hipona,

Palestina. Sin embargo, hay voces que se oponen a esta idea, explicando que estos hallazgos no tienen por qué responder a una muerte ritual: WOOD, W.H. (1910): pp. 166-169; LEVENSON, John D. (1993): pp. 3-52.

¹⁹ BREMMER, Jan N. (2002).

²⁰ SPEYART VAN WOERDEN, Isabel (1961): p. 222.

²¹ Un breve repaso por algunos de los textos patristicos que realizan una lectura tipológica de Génesis 22, y un apéndice con la lista de aquellos que lo analizan en SPEYART VAN WOERDEN, Isabel (1961): pp. 215-220 y 251-253.

²² KESSLER, Edward (2004): pp. 123-135.

Teodoro de Ciro, Basilio de Seleucia o Cesareo de Arles, que veía las dos naturalezas de Cristo representadas en el pasaje veterotestamentario, de tal manera que la humana estaría encarnada por el carnero, mientras que la espiritual sería Isaac²³.

A partir de estas consideraciones iniciales, la alegoría fue ampliada y proliferaron los paralelismos entre los objetos empleados en la Pasión y aquellos descritos en el texto del Génesis. Así, Isaac había llevado la leña para su holocausto como Cristo había portado la cruz de su martirio, aunque este instrumento también se relacionaba con el arbusto en cuyas ramas se habían enredado los cuernos del carnero que finalmente sería sacrificado. El zarzal que contenía al animal, se leía también como una prefiguración de la corona de espinas, así como los tres días en los que Abraham y su séquito completaron el viaje a Moria, eran una referencia al tiempo de la resurrección de Cristo²⁴.

En el siglo IV, se comenzará a relacionar el sacrificio de Isaac con la eucaristía en escritos de Juan Crisóstomo o Ambrosio de Milán. Abraham se convierte ahora en un sacerdote, vínculo que también habían sugerido los exégetas hebreos, y el episodio bíblico se asociará con otros en los que se prefigura este sacramento, como los sacrificios de Abel (Gn. 4, 8) y de Melquisedec (Gn. 14, 18-20)²⁵. Las imágenes de la ofrenda de Isaac, sobre todo durante los comienzos del cristianismo, también compartirán espacios funerarios con otros protagonistas del Antiguo Testamento como Jonás o Daniel, a los que se invocaba como ejemplos de inmortalidad del alma.

Las implicaciones cristológicas del sacrificio de Isaac impactaron de manera decisiva en su representación visual, de tal manera que el carnero a menudo se asimiló al cordero de Dios, y el holocausto se representó sobre un altar cristiano otorgando a la escena evidentes ecos eucarísticos. Esta exégesis tipológica provocó también un desvío de la atención desde la figura de Abraham a la de su hijo, cambio que se produjo ya en la literatura patristica y que también impactaría en las composiciones figuradas del tema²⁶.

Selección de obras

- Fresco de la sinagoga de Dura Europos (Siria), c. 250.
- Fresco de la catacumba de Calixto, Roma (Italia), siglo III.
- Sarcófago de Junio Basso, Roma (Italia), 359. Museo Storico del Tesoro della Basilica di San Pietro.
- Fresco de la catacumba de Vía Latina, Roma (Italia), finales del siglo IV.
- Sarcófago de Leocadius, Tarragona (España), primera mitad del siglo V. Museu Nacional Arqueològic de Tarragona.
- Mosaico pavimental de la sinagoga de Beth Alpha (Israel), siglo VI.
- Mosaico parietal de la basílica de San Vital de Ravena (Italia), 548.

²³ Ibid., pp. 141-155; VON ERFFA, Hans Martin (1995): 148-151.

²⁴ SMITH, Alison Moore (1922): pp. 159-161.

²⁵ VON ERFFA, Hans Martin (1995): pp. 151-152.

²⁶ KESSLER, Edward (2004): pp. 107-118.

- Capitel de la iglesia de San Pedro de la Nave, Zamora (España), ¿siglo VII o inicios del siglo IX?
- Cosmas Indicopleustes, *Topographia Christiana*, Constantinopla (Turquía), siglo IX. Roma (Italia), Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. gr. 699, fol. 59r.
- Cruz pétrea de Castledermot, Co. Kildare (Irlanda), siglo IX.
- *Biblia* de San Isidoro de León (España), 960. Archivo de la Real Colegiata de San Isidoro de León, Cod. II, fol. 21v.
- *Beato*, Tábara, Zamora (España), 975. Archivo de la Catedral de Girona, Ms. 7, fol. 11r.
- Capitel de la portada meridional de la catedral de Jaca (España), finales del siglo XI.
- Capitel del interior del transepto norte de la basílica de Saint-Sernin de Toulouse (Francia), finales del siglo XI.
- Tímpano de la Puerta del Cordero de San Isidoro de León (España), principios del siglo XII.
- Tapiz de la catedral de Halberstadt (Alemania), c. 1170.
- Mosaico parietal de la catedral de Monreale, Sicilia (Italia), c. 1174-1182.
- *Salterio* de Ingeborg, Norte de Francia, c. 1193-1213. Chantilly, Musée Condé, Ms. 9 olim. 1695, fol. 111r.
- Jamba izquierda de la puerta central de la fachada septentrional de la catedral de Chartres (Francia), c. 1205.
- Vidriera de la *Nueva Alianza* del deambulatorio de la catedral de Bourges (Francia), inicios del siglo XIII.
- *Misal* de la abadía de Saint-Nicaise de Reims, Champagne (Francia), segunda mitad del siglo XIII. Reims, Bibliothèque Municipale, ms. 0230, fol. 49v.
- Guyart des Moulins, *Bible historiale*, París (Francia), 1356-1357. Londres, British Library, Royal MS 17 E VII vol 1, fol. 17v.
- Arquivolta del pórtico central de la fachada occidental de la catedral de Estrasburgo (Francia), último cuarto del siglo XIV.
- *Biblia pauperum*, Norte de los Países Bajos, c. 1395-1400. Londres, British Library, Kings MS 5, fol. 17r.
- Lorenzo Ghiberti, panel de la puerta del baptisterio de Florencia (Italia), 1401-1402. Florencia, Museo Nazionale del Bargello.
- Filippo Brunelleschi, panel de la puerta del baptisterio de Florencia (Italia), 1401-1402. Florencia, Museo Nazionale del Bargello.
- *Histoire ancienne jusqu'à César*, oeste de Francia, c. 1450. Tours, Bibliothèque Municipale, ms. 1850, fol. 1r.

Bibliografía

BAKKER, Willem F. (1978): *The Sacrifice of Abraham. The Cretan Biblical Drama 'H Θυσία το 'Αβραάμ and Western European and Greek Tradition*. Centre for Byzantine Studies, University of Birmingham, Birmingham.

BREMMEN, Jan N. (2002): "Sacrificing a Child in Ancient Greece: The Case of Iphigeneia". En: NOORT, Ed; TIGCHELAAR, Eibert (eds.): *The Sacrifice of Isaac. The Aqedah (Genesis 22) and its Interpretations*. Brill, Leiden, pp. 21-43.

CAYUELA VELLIDO, Begoña (2008): "Et sinistra manu capillum eius ad se adducens. L'adoption d'un motif antique dans l'iconographie du sacrifice d'Abraham", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXIX, pp. 115-124.

CAYUELA VELLIDO, Begoña (2012): "Ver para creer: la visión como (meta-)tema iconográfico del sacrificio de Isaac", *Románico*, nº 15, pp. 28-35.

CAYUELA VELLIDO, Begoña (2013): *Tradiciones y transmisión iconográfica en el arte altomedieval. La iconografía del sacrificio de Isaac en el arte hispánico (siglos VII al XII)*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona. Disponible en línea: <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/50425>

DALY, Robert, J. (1977): "Soteriological Significance of the Sacrifice of Isaac", *Catholic Biblical Quarterly*, vol. 39, nº 1, pp. 45-75.

VON ERFFA, Hans Martin (1995): *Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen. Zweiter Band*. Deutscher Kunstverlag, Munich.

GREENE, John T. (2007): "Selected Christian Interpretations of the *Aqedat Izhaq*: literary and artistic trajectories through formative Christianity". En: CASPI, Mishael M.; GREENE, John T. (eds.): *Unbinding the Binding of Isaac*. University Press of America, Maryland, pp. 7-67.

GREGORY, Bradley C. (2008): "Abraham as the Jewish Ideal: Exegetical Traditions in Sirach 44:19-21", *Catholic Biblical Quarterly*, vol. 70, nº 1, pp. 66-81.

JENSEN, Robin M. (1994): "The Offering of Isaac in Jewish and Christian Tradition", *Biblical Interpretation*, vol. 2, nº 1, pp. 85-110.

KESSLER, Edward (2004): *Bound by the Bible. Jews, Christians and the sacrifice of Isaac*. Cambridge University Press, Cambridge.

LEVENSON, John D. (1993): *The Death and Resurrection of the Beloved Son. The Transformation of Child Sacrifice in Judaism and Christianity*. Yale University Press, Nueva York.

LÓPEZ, Ediberto (2001): "Relectura del Génesis 22: el temprano judaísmo y el cristianismo primitivo, y el sacrificio de Isaac", *Ribla*, vol. 3, nº 40, pp. 62-83.

PRADO-VILAR, Francisco (2008): "Saevum Facinus: estilo, genealogía y sacrificio en el arte románico español", *Goya*, nº 324, pp. 173-199.

VAN RUITEN, Jacques T.A.G.M. (2012): *Abraham in the Book of Jubilees*. Brill, Leiden.

SCHAPIRO, Meyer (1943): "The Angel with the Ram in Abraham's Sacrifice: A Paralell in Western and Islamic Art", *Ars Islamica*, vol. 10, pp. 134-147.

SMITH, Alison Moore (1922): "The Iconography of the Sacrifice of Isaac in Early Christian Art", *American Journal of Archaeology*, vol. 26, nº 2, pp. 159-173.

SPEYART VAN WOERDEN, Isabel (1961): "The Iconography of the Sacrifice of Abraham", *Vigiliae Christianae*, vol. 15, pp. 214-255.

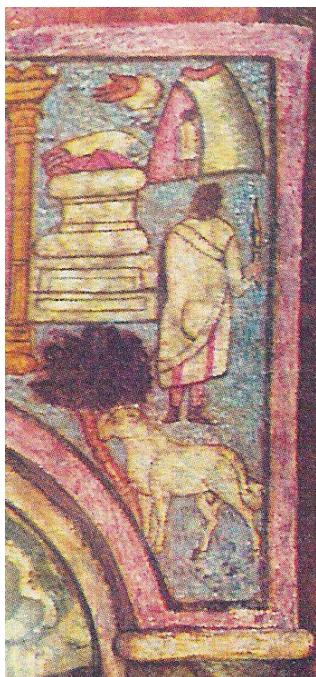
SWETNAM, James (1981): *Jesus and Isaac. A study of the Epistle to the Hebrews in the Light of the Aqedah*. Biblical Institute, Roma.

WILLIAMS, John W. (1963): *The Illustrations of the León Bible of the Year 960. An Iconographic Analysis*. Tesis doctoral, University of Michigan.

WILLIAMS, John W. (2003): "Generaciones Abrahæ: Iconografía de la Reconquista en León". En: SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío; SENRA GABRIEL Y GALÁN, José Luis (coords.): *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias*. Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, pp. 155-180. Publicado originalmente como: WILLIAMS, John W. (1977): "Generaciones Abrahæ: Reconquest Iconography in León", *Gesta*, vol. 16, nº 2, pp. 3-14.

WILPERT, Joseph (1887): "Das Opfer Abrahams in der Altchristlichen Kunst. Mit besonderer Berücksichtigung zweier unbekannten Monumente", *Römische Quartalschrift für Christliche Alterthumskunde und für Kirchengeschichte*, vol. 1, pp. 126-160.

WOOD, W.H. (1910): "Jar-Burial Customs and the Question of Infant Sacrifice in Palestine", *The Biblical World*, vol. 36, nº 3, pp. 166-175.



Fresco de la sinagoga de Dura Europos (Siria), c. 250.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/64/Dura_Synagogue_ciborium.jpg [captura 13/4/2014]



Sarcófago de Junio Basso (detalle), Roma (Italia), 359. Museo Storico del Tesoro della Basilica di San Pietro.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b8/Isaac_sacrifice_Pio_Christiano_Inv31648.jpg [captura 13/4/2014]



Fresco de la catacumba de Vía Latina de Roma (Italia), finales del s. IV.

<http://jtr.lib.virginia.edu/volume2/kesler1.html> [captura 13/4/2014]



▲ **Mosaico pavimental de la sinagoga de Beth Alpha (Israel), s. VI.**

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0e/Beit_alfa02.jpg [captura 13/4/2014]

► **Mosaico parietal de la basílica de San Vital de Rávena (Italia), 548.**

<http://www.romansociety.org/typo3temp/pics/c42ee1f03b.jpg> [captura 13/4/2014]





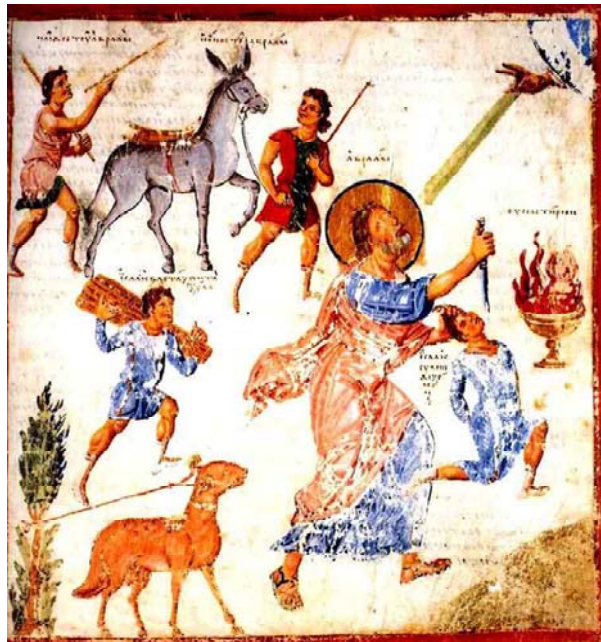
▲ Capitel de la iglesia de San Pedro de la Nave, Zamora (España), ¿s. VII o inicios del s. IX?.

[Foto: Fco. de Asís García]



◀ Cruz pétrea de Castledermot, Co. Kildare (Irlanda), s. IX.

http://farm5.static.flickr.com/4018/4454156984_d525579c2a_b.jpg [captura 13/4/2014]



▲ *Topographia Christiana* de Cosmas Indicopleustes, Constantinopla (Turquía), siglo IX. Roma, BAV, Ms. Vat. gr. 699, fol. 59r.

http://www.artbible.net/1T/Gen2201_abraham_sacrifice/source/09%20ENLUMINURE%20COSMAS%20INDICOPLEUSTES%20SACRIFICE.jpg [captura 13/4/2014]

▼ Capitel de la portada meridional de la catedral de Jaca (España), finales del s. XI.

[Foto: Fco. de Asís García]



◀ *Biblia de San Isidoro de León* (España), 960. Archivo de la Real Colegiata de San Isidoro de León, Cod. II, fol. 21v.

[Foto: MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, José Manuel y otros (eds.) (1999): *Codex Biblicus Legionensis: Veinte Estudios*. León.]



◀ Capitel del interior del transepto norte de la basilica de Saint-Sernin de Toulouse (Francia), finales del s. XI.

[Foto: Fco. de Asís García]

► Jamba izquierda de la puerta central de la fachada septentrional de la catedral de Chartres (Francia), c. 1205.

[Foto: Fco. de Asís García]

▼ Tímpano de la Puerta del Cordero de San Isidoro de León (España), principios del s. XII.

[Foto: Fco. de Asís García]



Mosaico parietal de la nave de la catedral de Monreale, Sicilia (Italia), c. 1174-1182.

<http://modeoflife.files.wordpress.com/2012/07/01-anonymous-st-abraham-sacrifices-his-son-duomo-di-monreale-monreale-sicily-it.jpg>
[captura 13/4/2014]



Vidriera de la Nueva Alianza del deambulatorio de la catedral de Bourges (Francia), inicios del s. XIII.

http://www.medievalart.org.uk/Bourges/03_pages/Bourges_Bay_03_panel_05.htm [captura 13/4/2014]



Arquivolta del pórtico central de la fachada occidental de la catedral de Estrasburgo (Francia), último cuarto del s. XIV.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8c/Cath%C3%A9drale_de_Strasbourg%2C_fa%C3%A7ade%2C_sacrifice_d%27Isaac.jpg [captura 13/4/2014]



Lorenzo Ghiberti, panel de la puerta del baptisterio de la catedral de Florencia (Italia), 1401-1402. Florencia, Museo Nazionale del Bargello.

<http://www.equilibriarte.net/images/uploads/articles/2035-1365697251.jpg> [captura 13/4/2014]

SAN PEDRO MÁRTIR DE VERONA

Diana LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN*

Universidad Complutense de Madrid
Dpto. de Historia del Arte I (Medieval)
dianaluc@ucm.es

Resumen: San Pedro de Verona, protomártir de la Orden de Predicadores, cuyas reliquias se conservan en San Eustorgio de Milán, fue canonizado el 9 de marzo de 1253. Un año más tarde, en el capítulo general de 1254, se impulsó la presencia de representaciones del santo en todos los conventos dominicanos, promoviendo así su culto. Entre sus hermanos fue percibido como un perfecto paradigma de *alter Christus* al haber muerto en defensa de la fe, galardón que le había sido negado al propio fundador de la orden. Asimismo, al final de la Edad Media, durante el reinado de los Reyes Católicos, como patrón de los inquisidores por su incesante lucha contra la herejía, fue convertido, junto a santo Domingo de Guzmán, en un instrumento legitimador del Santo Oficio.

Palabras clave: San Pedro Mártir; San Pedro de Verona; Orden de Predicadores; Orden mendicante; Dominicos; Inquisición; *Imitatio Christi*; Hagiografía.

Abstract: Saint Peter of Verona, protomartyr of the Order of Preachers, whose relics are preserved in Sant'Eustorgio of Milan, was canonised on the 9th March 1253. One year later, the general chapter of 1254, encouraged the presence of representations of the saint in all Dominican convents as a way of promoting the saint's cult. Among his brethren, Saint Peter of Verona was perceived as the perfect paradigm of the *alter Christus* for having died in defence of the Faith, award that had been denied to the founder of the order himself. Furthermore, in the Last Middle Ages, during the reign of the Catholic Kings, as patron of inquisitors for his constant fight against heresy, Saint Peter of Verona, alongside Saint Dominic of Guzman, was transformed into a legitimating instrument of the Holy Office.

Keywords: Saint Peter Martyr; Saint Peter of Verona; Order of Preachers; Mendicant Order; Dominican Friars; Inquisition; *Imitatio Christi*; Hagiography.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

San Pedro Mártir de Verona, protomártir dominico, inquisidor, predicador y taumaturgo, fue canonizado por Inocencio IV el 9 de marzo de 1253, cuando todavía no había transcurrido ni siquiera un año de su terrible asesinato, convirtiéndose así en el segundo santo perteneciente a la Orden de Frailes Predicadores¹.

Jacopo della Voragine destaca de san Pedro Mártir su condición de insigne predicador y gran conocedor de las Sagradas Escrituras, su pureza virginal, tanto corporal como mental; la austeridad con la que vivió, así como su firme defensa de la fe, a causa de la cual acabaría siendo martirizado.

* Becaria FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

¹ El primero de ellos fue santo Domingo de Guzmán, canonizado en 1234.

Pedro habría nacido en una familia “entenebrecida por el error”. Tal y como señala el ya mencionado hagiógrafo dominicano: “esta joya virginal de santidad procedió de unos cuerpos y de unas mentes víctimas de la herejía; este ilustre mártir creció entre una espesura de malezas y abrojos condenados a arder en el fuego eterno”. Sin embargo, pese a ser hijo de padres cátaros, el joven supo siempre “conservarse inmune de sus perniciosos errores”².

Un día, al regresar de la escuela, su tío le preguntó qué había aprendido, a lo que “Pedrito”, con tan sólo siete años de edad, contestó recitando el Credo. A pesar de que su tío intentó, desde ese momento, apartar al niño de la fe cristiana, este permaneció siempre fiel a sus creencias.

Al llegar a la adolescencia, Pedro decidió abandonar a su familia, puesto que no se sentía a salvo entre los “escorpiones de la herejía”, e ingresar en la Orden de Frailes Predicadores. Desde ese momento comenzó su incesante lucha contra los infieles, siendo nombrado Inquisidor General de Italia en 1232 por Gregorio IX, fundador del Santo Oficio (1231-1232).

Finalmente, el 6 de abril de 1252 fue honrado con el martirio, el cual le había sido negado al propio fundador de la Orden: “Este Pedro, cimentado en la piedra de la fe, terminó su existencia terrena machacado por la piedra de los suplicios y voló seguidamente hacia la piedra que es Cristo, para recibir el galardón de los laureles eternos”³.

Tras haber cometido el asesinato, Carino de Bálamo fue tocado por la gracia y mostrando arrepentimiento por la atrocidad del crimen cometido, decidió redimirse ingresando en la Orden de Predicadores. Fue acogido en el convento de Forli por el hermano del propio mártir, quien se mostró misericordioso. Desde ese momento, el asesino de Pedro llevó una vida edificante y en la actualidad es venerado como el beato Carino Pietro da Balsamo⁴.

Atributos y forma de representación

San Pedro Mártir de Verona aparece siempre representado con el hábito blanquinegro propio de la Orden de Frailes Predicadores⁵ y una amplia tonsura⁶, llevando en ocasiones barba, atributo que comparte con santo Domingo de Guzmán.

² SANTIAGO DE LA VORÁGINE (2004): p. 265.

³ Ibid., p. 266.

⁴ Su cuerpo se custodia en la catedral de Forli, mientras que su cabeza fue trasladada a la iglesia de San Martín de Bálamo el 28 de abril de 1934.

⁵ “Nuestros frailes lleven vestidos de lana burda, donde pueda guardarse esto. Donde no se pueda, usen vestidos viles. Y esta bajeza se observe principalmente en las capas. No usen prendas de lino a raíz de la carne, ni siquiera los enfermos, y se retiren totalmente las ropas de lienzo de nuestras enfermerías. Y no se tengan más de tres túnicas, con una pellizca en el invierno, o cuatro, sin la pellizca, la cual debe llevarse cubierta con la túnica. Nuestros frailes no usarán pellizcas silvestres o mantos hechos de pieles. Las túnicas basta que lleguen hasta los tobillos; la capa y la pellizca sean más cortas que la túnica. Nuestros escapularios basta que cuelguen hasta cubrir las rodillas. Usaremos cáligas o calzas y escarpines o calzado, según la necesidad y lo permitan los recursos. No tendremos polainas ni guantes. No se lleven pantuflas fuera del recinto del monasterio.” Ver “Constituciones antiguas de la Orden” en GALMES, Lorenzo y GÓMEZ, Vito T (1987): p. 741.

En una de sus manos sujeta un libro abierto, generalmente los Evangelios, el cual hace alusión al oficio de predicador, mientras que con la otra sostiene una palma de martirio. El santo, quien con sus predicaciones se había ganado el odio de sus adversarios, fue asesinado en 1252 en un bosque a medio camino entre Como y Milán. Su verdugo, Carino de Bálamo, le asestó varios golpes en la cabeza con un alfanje, fracturándole el cráneo. Al caer el santo al suelo, su asesino lo abandonó creyendo que yacía muerto. Sin embargo, san Pedro logró incorporarse y escribir en el suelo, con su propia sangre, aquellas palabras que con tan sólo siete años de edad había recitado ante su tío: *Credo in deum*⁷.

Fue entonces cuando Carino dio media vuelta y le clavó un puñal en el pecho hasta la empuñadura. Mientras, el compañero o *socius* de Pedro, fray Domingo, fue atravesado por una flecha al intentar huir del lugar de los hechos.

En recuerdo de su martirio, el santo suele mostrar un machete clavado en la cabeza (*gladium*), el cual en ocasiones se elimina dejando al descubierto la herida sangrante, y un puñal hendido o bien en el pecho, o bien en la espalda (*mucro o falcastrum*)⁸.

Otro motivo iconográfico que suele acompañar al santo predicador es la *corona aureola*, un galardón concedido sólo a algunos santos en reconocimiento de uno de los siguientes méritos: la predicación, la virginidad y/o el martirio. En el caso de san Pedro de Verona, el protomártir dominicano habría sido premiado con las tres *coronae aureolae*: una blanca (virginidad), una dorada (predicación) y una roja (martirio)⁹.

En este sentido, cabe destacar el retablo de San Pedro Mártir conservado en el MNAC, obra de la primera mitad del siglo XIV, en el cual el artista incluye junto a las tres coronas la siguiente inscripción a modo de aclaración: *CONFESION, MARTIRIO y VIRGINITAS*¹⁰.

En algunas ocasiones es Dios o un grupo de ángeles quienes portan las coronas aunque, como en el caso de la representación de san Pedro Mártir realizada por Pedro Berruguete, conservada en el Museo del Prado, también pueden aparecer envolviendo la palma del martirio. A pesar de que son tres las coronas entregadas al santo, atributo que comparte con otros santos como san Juan Bautista¹¹ o santa Catalina de Siena¹², a veces se simplifica dicho motivo iconográfico y se representa una única *corona aureola*.

⁶ “Nuestra rasura ha de ser más bien grande que pequeña, según conviene a los religiosos, de suerte que entre la misma y las orejas no haya más de tres dedos. La tonsura se haga más arriba de las orejas.” Ver “Constituciones antiguas de la Orden”, *ibid.*, p. 742.

⁷ Según V. Alce, las primeras representaciones del martirio de san Pedro de Verona que muestran al santo escribiendo con su propia sangre la palabra “Credo” en el suelo datan de hacia la segunda mitad del siglo XIV. ALCE, Venturino (2007): p. 316.

⁸ *Ibid.*, p. 308; CARMONA MUELA, Juan (2003): p. 373; IMPROTA, Andrea (2011): p. 115.

⁹ BEDOUELLE, Guy (1994): p. 36; IMPROTA, Andrea (2011): pp. 116-117.

¹⁰ MALÉ, Gemma (2011): p. 58.

¹¹ Encontramos a san Juan Bautista luciendo esta triple corona o *aureola* en *La visión de san Agustín de san Jerónimo y san Juan Bautista* de Luca Signorelli, conservada en la National Gallery de Londres. HALL, Edwin y HORST, Uhr (1985): pp. 578-579, fig. 10. Ver también VOLPATO, Antonio (1984a; 1984b).

¹² Santa Catalina de Siena es coronada por dos ángeles con la triple corona o *aureola* en un grabado de Aldo Manuzio (1500) conservado en la Huntington Library de San Marino. HALL, Edwin y HORST, Uhr (1985): pp. 582-583, fig. 14.

Una iconografía un tanto peculiar del santo dominico se ha conservado en el convento de frailes predicadores de San Marcos de Florencia. En una de las lunetas del claustro de san Antonino, ubicada sobre la puerta que comunica el recinto claustral con la iglesia, el Beato Angelico representó a san Pedro Mártir, reconocible gracias a la herida sangrante que presenta en la cabeza, llevándose un dedo a los labios, gesto que ha sido interpretado como una invitación al silencio.¹³ Según G. Bedouelle, dicha solicitud puede resultar algo paradójica si tenemos en cuenta que se trata de un santo predicador. Sin embargo, en el *Liber Consuetudinum* de la Orden se alude ya al silencio que los frailes debían mantener, no solo en el templo, sino también en la mayoría de estancias conventuales:

“Guarden silencio nuestros frailes en el claustro, en el dormitorio, en las celdas, en el refectorio y en el oratorio de los frailes, a no ser que, acaso, silenciosamente, digan algo, pero esto sin completar la frase. Pero en cualquier otro lugar podrán hablar con licencia especial”¹⁴.

Fuentes escritas

Entre las fuentes escritas inspiradoras de la iconografía del santo dominicano objeto de estudio hemos de destacar las siguientes:

- su bula de canonización (9 de marzo de 1253).
- la leyenda de san Pedro de Verona incluida en la *Leyenda dorada* de Jacopo della Voragine (c. 1265).
- los episodios de la vida del santo recogidos por Gerardo de Frachet en sus *Vitae fratrum* (1255-1271).
- la *Leggenda* de fray Tomasso Agni da Lentini (1276).

Otras fuentes

Inocencio IV (1243-1254), en su bula *Magnis e Crebris*, fechada el 29 de marzo de 1253, concedía una indulgencia a todos aquellos fieles que visitasen la tumba de san Pedro Mártir, en San Eustorgio de Milán, el día de su festividad, fijada el 29 de abril.

El mismo pontífice, en la bula *Magna magnalia*, emitida el 8 de agosto de 1254, promovió el culto al recién canonizado fraile predicador, ante las reticencias surgidas entre los miembros de las órdenes religiosas de mayor antigüedad.

En la línea de su antecesor, Alejandro IV (1254-1261) confirmó la *Magna magnalia* y concedió indulgencias a aquellas personas que acudiesen a la iglesia dominicana de Toulouse con motivo de las fiestas de santo Domingo y san Pedro de Verona. Por su parte, Clemente IV (1265-1268) concedió indulgencias a todos aquellos peregrinos que fuesen a Milán para rendir culto a las reliquias del santo.

Al contrario de lo que ocurrió con el sepulcro y los restos del santo fundador, tanto la tumba como las reliquias de san Pedro Mártir fueron cuidadosamente custodiadas por parte de la comunidad de religiosos milanesa. Durante el verano de 1253, el cuerpo del protomártir dominicano fue exhumado y hallado incorrupto. Ante el milagroso

¹³ Gesto que repite el santo Domingo pintado por Fra Bartolomeo, entre 1511 y 1512, sobre una de las puertas de la hospedería de este mismo convento florentino. Ver SCUDIERI, Magnolia (1999): p. 75.

¹⁴ GALMES, Lorenzo y GÓMEZ, Vito T (1987): p. 740.

descubrimiento, el santo fue expuesto en la plaza de San Eustorgio para que los fieles pudiesen contemplarlo, momento en el cual se optó por separar la cabeza del cuerpo para custodiarla aparte.

Ese mismo año, los fieles financiaron la realización de una reja decorada con leones y águilas que rodease y protegiese el sepulcro del santo, mientras la comunidad de religiosos de Milán llevaba a cabo una serie de obras en la iglesia conventual con el fin de adecuar el templo al creciente número de peregrinos que diariamente visitaban los restos del santo, atraídos por la naturaleza taumatúrgica de los mismos.

Otra de las fuentes fundamentales para el estudio iconográfico de san Pedro Mártir es la liturgia para la fiesta del santo, fijada desde un principio el 29 de abril, fecha que coincide siempre con el periodo pascual. Entre los cantos litúrgicos hallamos tres antífonas que hacen alusión a algunos de los atributos del santo.

La primera de ellas menciona la ya citada triple corona, con la que el santo accede al Reino de los Cielos: “*Petrus novus incola caelos laureatus ascendit, aureola triplici dotatus*”.

Por su parte, la denominada antífona “*ad Benedictus*” aclara el significado de cada una de estas *coronae aureolae*: “*Petrus pollens summa munditia, et praeferens doctrinae gratia, martyrii clarus victoria, trinae fulget coronae gloria*”, virtudes que vuelven a ser destacadas en la antífona “*ad Magnificat*”: “*O martyr egregie, doctor veritatis, puritatis vasculum...*”¹⁵

Extensión geográfica y cronológica

La Orden de Frailes Predicadores, fundada por santo Domingo de Guzmán y confirmada por Inocencio III el 22 de diciembre de 1216, surgió como una orden consagrada a la salvación de las almas por medio de la palabra y al combate de la herejía. A pesar de que la predicación itinerante propuesta por su fundador permitió el rápido crecimiento y expansión de la Orden, pronto se hizo necesario el empleo de otros medios de difusión del ideal dominicano, entre los cuales destacaron por su eficacia las imágenes.

En el capítulo general de 1254, celebrado en Bolonia, se insta a cada uno de los conventos de la Orden a incluir en sus calendarios litúrgicos y letanías las festividades tanto de santo Domingo de Guzmán como de san Pedro de Verona, además de aconsejar la incorporación de representaciones de ambos santos en las iglesias dominicanas (*Priores et alii fratres curam habeant diligente, quoad nomen beati Dominici et beati Petri Martyris in kalendaris et in letaniis scribantur (sic), et picturae fiant in ecclesiis et quod fiant festa eorum. Item festum beati Petri martyris fiat totum duplex et pax detur in conventu*)¹⁶, con la condición de que dichas obras respetasen las normas de austeridad establecidas en el *Liber Consuetudinum*, punto que volvería a tratarse en el capítulo general de París en 1256 (*ymagines eorum in locis congruentibus depingantur*)¹⁷.

Más tarde, en el capítulo general de Barcelona de 1261, con el fin de garantizar el ascetismo de las imágenes del fundador y del protomártir de la Orden, se exigió que tanto

¹⁵ ALCE, Venturino (2007): p. 309.

¹⁶ Ibid., p. 310.

¹⁷ SAPORITI, Francesca (2009): pp. 259-260.

la ejecución como la iconografía de estas fuesen sometidas al exhaustivo examen del prior y frailes de cada convento.

No obstante, hay que señalar que en un principio los religiosos más conservadores se opusieron a la presencia de imágenes en las iglesias conventuales por miedo a que las donaciones que su culto pudiese generar pusiesen en peligro la observancia del voto de pobreza entre las comunidades beneficiarias.

Galvano Fiamma, en su *Cronaca maggiore dell'ordine domenicano* (c. 1342), recoge un hecho sucedido en 1294. Durante una de sus visitas a Milán, el maestro general de la Orden, Esteban de Besançon, ordenó retirar la lámpara de hierro colocada sobre la tumba del protomártir, la cual aparece representada en el *Sepulcro de san Pedro Mártir* de Pedro Berruguete, puesto que consideraba que infringía el voto de pobreza. Esa misma noche, el superior de la Orden de Predicadores tuvo un sueño en el que era perseguido por san Pedro Mártir quien lo amenazaba con una cadena de hierro. Dicho episodio concluye con la muerte del propio Esteban.

Este trágico suceso no haría sino confirmar el importante culto desarrollado en torno a la figura del protomártir dominicano, así como el ornato del que fueron objeto sus reliquias desde su temprana canonización y el continuo conflicto existente en el seno de la Orden con respecto al voto de pobreza y su incompatibilidad con el aderezo de iglesias y estancias conventuales¹⁸.

Asimismo, cabe destacar el hecho de que tanto el proceso de canonización como la posterior promoción del culto a san Pedro de Verona fueron aprovechados por la Orden de Predicadores para relanzar e impulsar el culto a su santo fundador, el cual había gravemente decaído.

Tal y como ha señalado G. Bedouelle, la difusión de la iconografía del santo protomártir se vio inmensamente favorecida por el hecho de que san Pedro Mártir de Verona fue nombrado patrón de los inquisidores¹⁹, así como por la fundación en siglos posteriores de numerosas cofradías en su honor, por parte de familiares de algunos de los principales miembros del Santo Oficio²⁰.

Soportes y técnicas

Los frailes predicadores comenzaron a mostrarse partidarios de las representaciones iconográficas de sus dos santos a mediados del siglo XIII por lo que, tal y como ha apuntado G. Malé, son pocos los ciclos dedicados a santo Domingo de Guzmán y a san Pedro de Verona anteriores al siglo XIV.

Las primeras imágenes del protomártir dominicano surgieron como *marginalia*, decorando aquellos manuscritos manejados por los predicadores, entre los que destacan los antifonarios.

¹⁸ IMPROTA, Andrea (2011): pp. 105 y 107-108.

¹⁹ BEDOUELLE, Guy (1994): p. 31.

²⁰ CASTÁN Y ALEGRE, Miguel Ángel (1999); GALENDE DÍAZ, Juan Carlos (1991; 1997); MEERSSEMAN, Gilles-Gérard (1951); LÁZARO, José Enrique (1996); PEÑAFIEL RAMÓN, Antonio (2000).

Como ya se ha señalado, las representaciones de gran formato no surgirán hasta el siglo XIV. Entre los primeros ejemplos conservados destacan las tablas destinadas a decorar los pilares de los templos de la Orden. También abundan las imágenes de san Pedro Mártir acompañando a la Virgen con el Niño, junto a otra serie de santos o, incluso, formando parte de predelas. A estas habría que añadir aquellas escenas de la vida del santo representadas de manera aislada con un claro carácter devocional.

El primer gran ciclo dedicado a san Pedro de Verona es aquel que decora el propio sepulcro o *arca* del santo, realizado entre 1336 y 1339 por el escultor Giovanni di Balduccio y conservada en la capilla Portinari en la Basílica de San Eustorgio de Milán, la cual servirá de inspiración a las escenas de la vida del protomártir que decoran el interior de la Capilla de los Españoles en Santa María Novella en Florencia (1365-1366), obra de Andrea de Bonaiuto.

Dentro del panorama nacional, uno de los ciclos más antiguos conservados realizado sobre tabla es el Retablo de san Pedro Mártir expuesto en el MNAC, datado hacia el segundo cuarto del siglo XIV, coetáneo de los ciclos pictóricos murales de Santo Domingo de Puigcerdà y de la iglesia de la Sangre de Lliria²¹.

Precedentes, transformaciones y proyección

Tanto en la *Crucifixión con santos* del monasterio de San Mauricio de Milán, como en el fresco de la iglesia de San Pablo de Vercelli y en una imagen miniada de un Misal (Ms. 10 A 16) conservado en el Museo Meermann-Westreenianum en La Haya y fechado en 1390, san Pedro de Verona aparece representado sosteniendo la palma del martirio pero sin herida o arma alguna que pueda recordar su asesinato. La ausencia total de referencias iconográficas a la muerte violenta del santo podría estar relacionada, según F. Saporiti, con la lectura que tanto Inocencio IV como el beato Humberto de Romans, quinto Maestro General de la Orden de Predicadores entre 1254-1263, hicieron de la muerte de san Pedro de Verona. Ambos religiosos habrían subrayado la importante labor evangelizadora llevada a cabo por el fraile predicador a lo largo de su vida, quien habría enseñado a numerosos herejes el camino hacia Cristo sin hacer uso de la violencia. Parece ser que la tendencia a obviar la dimensión violenta de algunos episodios de la vida del santo habría llevado a los iconógrafos a liberar a Pedro de Verona de las heridas de su propio martirio. No obstante, la imagen de san Pedro Mártir fue empleada en diversas ocasiones como un instrumento de propaganda inquisitorial, sobre todo durante el reinado de los Reyes Católicos, por medio del cual legitimar la labor del Santo Oficio, tal y como se puede apreciar en las imágenes del protomártir dominicano conservadas en las portadas de Santo Tomás de Ávila y Santa Cruz la Real de Segovia²².

Con respecto a la proyección de la iconografía del santo dominicano en siglos posteriores, cabe destacar la existencia de un retrato de Girolamo Savonarola, prior de San Marcos entre 1491 y 1498, quien fue excomulgado, apresado y finalmente condenado a la hoguera el 23 de mayo de 1498. Cuando Fra Bartolomeo pintó este retrato para el convento de Santa María Magdalena en Caldine (Florencia), fechado entre 1508 y 1510, y conservado en el actual Museo de San Marcos en Florencia, las representaciones del fraile

²¹ MALÉ, Gemma (2011): pp. 64-65.

²² Ver CABALLERO ESCAMILLA, Sonia (2007a; 2007b; 2009a; 2009b; 2012); CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo (2001); YARZA LUACES, Joaquín (2002).

estaban completamente prohibidas, por lo que la única forma no sólo de glorificarlo sino principalmente de poder difundir su efigie era la de hacerlo bajo la imagen de otro miembro de la Orden, para lo cual se eligió a san Pedro Mártir. Por ello Savonarola presenta una herida sangrante en la parte superior de la cabeza que no haría sino aludir al martirio del santo veronés²³.

Por último, I. Mateo Gómez ha señalado la singularidad desde el punto de vista iconográfico de una obra atribuida a Juan Correa de Vivar y fechada entre 1535 y 1545 en la que san Pedro Mártir, exento de nimbo pero identificable gracias a la herida que presenta en la cabeza, habría sustituido al apóstol san Pedro en el pasaje del *¿Quo Vadis?*²⁴

Prefiguras y temas afines

Los miembros de la Orden de Predicadores vieron en san Pedro de Verona al perfecto *alter Christus*. Como respuesta al incesante incremento del culto a san Francisco de Asís, los frailes predicadores decidieron promover la imagen del protomártir dominicano²⁵. De hecho, las semejanzas existentes entre Cristo y san Pedro Mártir cobraron una especial relevancia en la hagiografía del santo, influyendo posteriormente en su iconografía.

Ya en la bula de canonización se establece un cierto paralelismo entre el martirio del santo dominicano y la Pasión de Cristo, idea que ya habría estado presente en la carta que el fraile español Romeo de Atienza escribió a Raimundo Peñafort en mayo de 1252, donde informaba al Maestro General de la Orden sobre lo ocurrido a fray Pedro de Verona. Fray Romeo destaca el hecho de que el inquisidor no se defendió ante el ataque de sus asesinos, limitándose a repetir las exactas palabras que Cristo dirigió a su Padre desde la cruz: *“in manus tuas, Domine, commendo spiritum meum”*. Además, fray Romeo señala que, al igual que Cristo, Pedro murió *“in tempore nonis hora sexta”*²⁶.

La concepción de san Pedro Mártir como *alter Christus* queda de manifiesto en el ciclo de la Capilla de los Españoles de Santa Maria Novella. Sobre el acceso a la que un día fue la Sala Capitular del convento florentino, está representada la muerte del santo y su posterior ascenso a los cielos.

La exaltación de la figura de san Pedro Mártir prosigue en el ciclo pictórico de Andrea di Bonaiuto que decora el interior de la capilla, en el que el santo no es solo presentado como *alter Christus*, al haber sido ubicado su martirio enfrente de la escena de la Crucifixión, sino también como modelo de vida para sus hermanos.

La *Leggenda* de Tomasso Agni da Lentini insiste en las similitudes existentes entre el santo dominicano y Cristo. Tal y como señala el mencionado hagiógrafo, ambos habrían muerto en Semana Santa, a manos de infieles y habiendo sido vendidos a cambio de dinero²⁷.

²³ SCUDIERI, Magnolia (2005): p. 38.

²⁴ MATEO GÓMEZ, Isabel (2011).

²⁵ DELCORNIO, Carlo (2007): p. 284.

²⁶ SAPORITI, Francesca (2009): p. 261, n. 13.

²⁷ Mientras que Cristo fue vendido por treinta monedas de oro, Pedro habría sido asesinado a cambio de cuarenta liras. MONTGOMERY, Scott B. (2000): pp. 4-5 y 18.

Por otro lado, la imagen de san Pedro de Verona ha sido en ocasiones confundida con la de Tomás Becket, quien, al igual que el santo dominicano, luce una herida en el cráneo en la que la hoja del machete o sable corto permanece hendida, así como un puñal que atraviesa su pecho. No obstante, el hábito blanquinegro propio de la Orden de Predicadores permite al espectador reconocer fácilmente la figura del protomártir dominicano²⁸.

Asimismo, D. Rico Camps ha destacado la asociación iconográfica que a finales del siglo XV se estableció entre san Pedro Mártir y san Pedro de Arbués, fraile predicador e inquisidor general de Aragón, asesinado por un grupo de ricos conversos en septiembre de 1485, el cual aparece representado junto a santo Domingo de Guzmán en la *Virgen de los Reyes Católicos*. Según el mencionado autor, Gil Morlanes el Viejo, artífice de los dos sepulcros del inquisidor, habría concebido al aragonés a imagen y semejanza del santo italiano, “tanto como para que ningún contemporáneo de Morlanes pudiese dudar ni un segundo de la asociación”. De esta forma, quedaban legitimados tanto la ascendencia de los ideales y del oficio de Arbués, como la existencia de la institución a la que tan fielmente sirvió: “Incluso el peregrino más iletrado, sordo y desconocedor de los sucesos acaecidos aquel septiembre de 1485 hubiese visto en el Arbués de la lápida no sólo un honesto seguidor y fiel defensor de la causa del italiano, sino también, y sobre todo, un nuevo san Pedro Mártir de Verona”²⁹.

Por último, san Pedro Mártir aparece en múltiples ocasiones asociado a la imagen del santo fundador, lo que ha ocasionado contaminaciones desde el punto de vista iconográfico, llegando incluso a representarse a santo Domingo de Guzmán portando una palma martirial, tal y como ocurre en el ya citado Misal del Museo Meermann-Westreenianum y en la tabla de Ambrosius Benson fechada hacia 1528, conservada en el Museo del Prado³⁰.

Selección de obras

- *San Pedro Mártir*. Simone Martini, *Político de Santa Catalina*, 1319. Pisa, Museo de San Mateo.
- Detalle del martirio de san Pedro de Verona. Giovanni di Balduccio, *Arca de san Pedro Mártir de Verona*, 1336-1339. Capilla Portinari. Basílica de San Eustorgio de Milán (Italia).
- San Pedro de Verona. Tabla central del *retablo de san Pedro Mártir*, segundo cuarto del siglo XIV. Barcelona, MNAC.
- Escenas de la vida y muerte de san Pedro de Verona. Iglesia del Monasterio de Santa María la Real de Nieva, Segovia (España), capilla del Evangelio, 1414-1432.
- Andrea de Bonaiuto, *Martirio de san Pedro de Verona*, 1365-1366. Fresco en el interior de la Capilla de los Españoles de Santa María Novella en Florencia (Italia).

²⁸ RÉAU, Louis (1998): p. 70; POZA YAGÜE, Marta (2013).

²⁹ RICO CAMPS, Daniel (1995a): pp. 180 y 184; RICO CAMPS, Daniel: (1995b): p. 116.

³⁰ SAPORITI, Francesca (2009): p. 264, n. 22.

- Fra Angelico, *Tríptico de san Pedro Mártir*, anterior a 1429. Museo de San Marcos de Florencia.
- San Pedro de Verona. *Breviario de María de Saboya*, Milán (Italia), c. 1430. Chambéry, Bibliothèque Municipale, Ms. 4, fol. 470.
- Fra Angelico, *Martirio de san Pedro de Verona*, c. 1430. Museo de San Marcos de Florencia, Misal 558, fol. 41v.
- Fra Angelico, *San Pedro Mártir rogando silencio*, 1441-1443. Claustro de san Antonino, San Marcos de Florencia (Italia).
- Relieve de san Pedro Mártir, 1444. Venecia (Italia), Basílica de los santos Juan y Pablo de Venecia (Italia).
- San Pedro Mártir con donante. Maestro de la leyenda de santa Lucía, *Tríptico de la Virgen con Niño*, anterior a 1483, tabla lateral izquierda. Los Angeles County Museum of Art.
- Maestro de la Virgen de los Reyes Católicos, *La Virgen de los Reyes Católicos*, 1491-1493. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Pedro Berruguete, *San Pedro Mártir*, 1493-1499. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Pedro Berruguete, *La muerte de san Pedro Mártir*, 1493-1499. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Pedro Berruguete, *Sepulcro de san Pedro Mártir*, 1493-1499. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Fra Bartolomeo, *Retrato de Girolamo Savonarola como san Pedro Mártir*, 1508-1510. Museo de San Marcos de Florencia.
- Ambrosius Benson, *Santo Domingo de Guzmán*, c. 1528. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Juan Correa de Vivar, *Aparición de Cristo a san Pedro Mártir*, 1535-1545. Colección particular.

Bibliografía

ALCE, Venturino (1953): "Iconografia di S. Pietro da Verona Martire Domenicano", *Memorie Domenicane*, LXX, pp. 100-114.

ALCE, Venturino (2007): "L'iconografia di san Pietro martire nel Duecento nella prima metà del Trecento". En: *Martire per la fede: San Pietro da Verona domenicano e inquisitore*. Edizioni Studio Domenicano, Bologna, pp. 307-329.

BEDOUELLE, Guy (1994): *A immagine di San Domenico. Giordano di Sassonia, Pietro da Verona, Tommaso d'Aquino, Fra Angelico, Caterina da Siena, Las Casas, Caterina de' Ricci, Martino de' Porres, Lacordaire, Domenico*. Jaca-Book, Milán.

CABALLERO ESCAMILLA, Sonia (2007a): “El convento de Santo Tomás de Ávila: Santo Tomás de Aquino, Santo Domingo de Guzmán y San Pedro Mártir, adalides de la propaganda inquisitorial”. En: *Isabel La Católica y su época*. Universidad de Valladolid, Valladolid, vol. 2, pp. 1283-1311.

CABALLERO ESCAMILLA, Sonia (2007b): “Iconografía del prestigio: la escultura gótica monumental del convento de Santo Tomás de Ávila en el contexto inquisitorial hispano”, *Res publica: revista de filosofía política*, nº 18, pp. 395-412.

CABALLERO ESCAMILLA, Sonia (2007c): “La Virgen de los Reyes Católicos: escaparate de un poder personal e institucional”, *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, nº 173, pp. 20-41.

CABALLERO ESCAMILLA, Sonia (2007d): “El código medieval como fuente artística: Berruguete en Santo Tomás de Ávila”. En: *Libros con arte. Arte con libros*. Universidad de Extremadura, Consejería de Cultura y Turismo, Cáceres, pp. 147-157.

CABALLERO ESCAMILLA, Sonia (2009a): “Los santos dominicos y la propaganda inquisitorial en el convento de Santo Tomás de Ávila”, *Anuario de Estudios Medievales*, 39/1, pp. 357-387. Disponible en línea:
<http://estudiosmedievales.revistas.csic.es/index.php/estudiosmedievales/article/view/107/108>

CABALLERO ESCAMILLA, Sonia (2009b): “Fray Tomás de Torquemada, iconógrafo y promotor de las artes”, *Archivo Español de Arte*, vol. LXXXII, nº 325, pp. 19-34. Disponible en línea:
<http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/viewArticle/136>

CABALLERO ESCAMILLA, Sonia (2010): “La violencia de las imágenes al servicio del poder: el retablo de San Pedro de Verona en el convento de Santo Tomás de Ávila”. En: *Conflictos y sociedades en la historia de Castilla y León: aportaciones de jóvenes historiadores*. Universidad de Valladolid, Valladolid, pp. 147-164.

CALDWELL, Christine (2000): “Peter Martyr: The Inquisitor as Saint”, *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, vol. 31, nº 1, pp. 137-174.

CARMONA MUELA, Juan (2003): *Iconografía de los santos*. Istmo, Madrid, pp. 372-376.

CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo (2001): “Patrocinio regio e inquisición: el programa iconográfico de la cueva de Santo Domingo, en Santa Cruz la Real de Segovia”. En: *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la Escultura de su época* (1999). Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, Burgos, pp. 447-462.

CASTÁN Y ALEGRE, Miguel Ángel (1999): “La cofradía de San Pedro Mártir de Verona en el reino de Aragón”, *Hidalguía: la revista de genealogía, nobleza y armas*, nº 276, p. 681.

CID PRIEGO, Carlos (1961-1962): “Las pinturas murales de la iglesia de Santo Domingo de Puigcerdà”, *Anales del Instituto de Estudio Gerundenses*, XV, pp. 5-101.

DELCORNO, Carlo (2007): “San Pietro Martire nella predicazione duecentesca”. En: *Martire per la fede. San Pietro da Verona domenicano e inquisitore*. Edizioni Studio Domenicano, Bolonia, pp. 276-306.

DONDAINE, Antoine (1953): “Saint Pierre Martyr: Études”, *Archivum Fratrum Praedicatorum*, vol. 23, pp. 69-107.

FOURNES, Ghislaine (2007): “La Virgen de los Reyes Católicos, masque et miroir de la royauté”, *e-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, nº 3. *Images du pouvoir, pouvoir des images dans l'Espagne médiévale (XI^e-XV^e siècle)*. Disponible en línea: <http://e-spania.revues.org/87>

GALENDE DÍAZ, Juan Carlos (1991): “Una aproximación a la hermandad inquisitorial de San Pedro Mártir”, *Cuadernos de investigación histórica*, nº 14, pp. 45-86.

GALENDE DÍAZ, Juan Carlos (1997): “La Cofradía de San Pedro Mártir en los tribunales inquisitoriales del Levante español: Valencia y Murcia”. En: *Religiosidad popular en España: actas del Simposium*, vol. 1. Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, pp. 1007-1026.

GALMES, Lorenzo; GÓMEZ, Vito T. (1987): *Santo Domingo de Guzmán. Fuentes para su conocimiento*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

HALL, Edwin y UHR, Horst (1985): “Aureola super Auream: Crowns and Related Symbols of Special Distinction for Saints in Late Gothic and Renaissance Iconography”, *The Art Bulletin*, vol. LXVII, nº 4, pp. 567-603.

IMPROTA, Andrea (2011): “Dal pulpito al sepolcro. Contributo per l'iconografia di San Pietro Martire da Verona tra XIII e XIV secolo”, *Porticvm. Revista d'Estudis Medievals*, nº 1, pp. 105-119. Disponible en línea: <http://www.porticvm.com/images/stories/Imatges/Pdf/pulpito.pdf>

ITURGÁIZ CIRIZA, Domingo (2003): “Inquisición e iconografía. La cueva de santo Domingo en Santa Cruz la Real de Segovia”, *Ciencia Tomista*, vol. 130, nº 423, pp. 189-215.

KAEPPELI, Thomas (1947): “Une somme contre les hérétiques de S. Pierre Martyr (?)”, *Archivum Fratrum Praedicatorum*, vol. 17, pp. 295-335.

LARIOS RAMOS, Antonio (2005): “Los Dominicos y la Inquisición”, *Clío & Crimen. Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango*, nº 2, pp. 81-126. Disponible en línea: https://www.durango-dala.net/portalDurango/RecursosWeb/DOCUMENTOS/1/0_445_1.pdf

MACIÀ I GOU, Montserrat (2005): “Els murals de Sant Domènec de Puigcerdà”. En: *L'art gòtic a Catalunya: Pintura: De l'inici a l'italianisme*, vol. I. Enciclopèdia Catalana, Barcelona, pp. 115-118.

MALÉ, Gemma (2011): “El retaule de sant Pere Màrtir de Verona: un instrument de propaganda dominica”, *Porticvm. Revista d'Estudis Medievals*, nº 2, pp. 52-67. Disponible en línea: <http://www.porticvm.com/images/stories/Imatges/Pdf/mal.pdf>

MATEO GÓMEZ, Isabel (2011): “Una inusual iconografía de san Pedro Mártir en una tabla de Juan Correa de Vivar”, *Archivo Español de Arte*, vol. LXXXIV, nº 336, pp. 390-394. Disponible en línea: <http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/485>

- MEERSSEMAN, Gilles-Gérard (1951): “Études sur les anciennes confréries dominicaines”, *Archivum Fratrum Praedicatorum*, vol. 22. 1952, pp. 5-176.
- MERLO, Grado Giovanni (2002): “Il senso delle opere dei frati Predicatori in quanto «inquisitores haereticae pravitatis»”. En: *Le scritture e le opere degli inquisitori*. Cierre Edizioni, Verona, pp. 9-30.
- MERLO, Grado Giovanni (2004): “Predicatori e inquisitori: Per l’avvio di una riflessione”. En: *Praedicatores Inquisitores. The Dominicans and the Medieval Inquisition*, Acts of the 1st International Seminar on the Dominicans and the Inquisition (Rome, 23-25 February 2002). Istituto Storico Domenicano, Roma, pp. 13-31.
- MONTGOMERY, Scott B. (2000): “*Il Cavaliere di Cristo*: Peter Martyr as Dominican Role Model in the Fresco Cycle of the Spanish Chapel in Florence”, *Aurora*, vol. 1, pp. 1-28.
- ORLANDI, Stefano (1953): “St. Pierre-Martyr”, *Archivum Fratrum Praedicatorum*, vol. XXXIII, pp. 66-162.
- PASAMAR LÁZARO, José Enrique (1996): “Inquisición en Aragón: la Cofradía de San Pedro Mártir de Verona”, *Revista de la Inquisición*, nº 5, pp. 303-316.
- PEÑAFIEL RAMÓN, Antonio (2000): “Inquisición murciana y reorganización de la Cofradía de San Pedro Mártir de Verona (siglo XVIII)”, *Revista de la Inquisición: (intolerancia y derechos humanos)*, nº 9, pp. 87-100.
- POZA YAGÜE, Marta (2013): “Santo Tomás Becket”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. V, nº 9, pp. 53-62.
- PRUDLO, Donald S. (2010): “The Cult of St. Peter of Verona in the British Isles”. En: ROGERS, Nicholas (ed.): *The Friars in Medieval Britain*. Shaun Tyas, Donington, pp. 194-207.
- PRUDLO, Donald S. (2012): *The Martyred Inquisitor: The Life and Cult of Peter of Verona (†1252)*. Ashgate Publishing, Aldershot.
- RÉAU, Louis (1998): *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos P-Z*, tomo 2/vol. 5. Ediciones del Serbal, Barcelona, pp. 69-72.
- RICO CAMPS, Daniel (1995a): “El sepulcro de Pedro de Arbués y su contexto”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 59-60, pp. 169-204.
- RICO CAMPS, Daniel (1995b): “La imagen de Pedro Arbués. Literatura renacentista y arte medieval en torno a don Alonso de Aragón”, *Locus Amoenus*, nº 1, pp. 107-119. Disponible en línea: <http://ddd.uab.cat/pub/locus/11359722n1p107.pdf>
- SAPORITI, Francesca (2009): “L’immagine spezzata. A partire da san Pietro martire: ricerche sull’iconografia dei santi domenicani nell’Italia nord-occidentale”. En: *Giovanni di Saluzzo. Settecento anni di storia*. Società per gli Studi Storici della Provincia di Cuneo, Cuneo, pp. 259-277.
- SCHOLZ-HÄNSEL, Michael (1994): “Arte e Inquisición: Pedro Arbués y el poder de las imágenes”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 6, pp. 205-212. Disponible en línea: https://repositorio.uam.es/xmlui/bitstream/handle/10486/978/19596_13.pdf?sequence=1

SCUDIERI, Magnolia (2005): *Museo di San Marco*. Giunti, Florencia.

SCUDIERI, Magnolia (2004): *Gli affreschi dell'Angelico a San Marco*. Giunti, Florencia.

VOLPATO, Antonio (1984a): “Corona aurea e Corona aureola: ordini e meriti nella ecclesiologia medioevale”, *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano*, nº 91, pp. 115-182.

VOLPATO, Antonio (1984b): “Il tema agiografico della triplice aureola nei secoli XIII-XV”. En: BOESCH, Sofia; SEBASTIANI, Lucia (eds.): *Culto dei santi, istituzioni e classi sociali in età preindustriale*. L. U. Japadre Editore, L'Aquila – Roma, pp. 511-525.

YARZA LUACES, Joaquín (2002): “Una imagen dirigida: los retablos de Santo Domingo de Guzmán y San Pedro Mártir de Pedro Berruguete”. En: ALPERS, Svetlana et al.: *Historias Inmortales*. Galaxia Gutenberg, Madrid, pp. 25-54.



Martirio de san Pedro de Verona.
Misal, París, c. 1250-1260. Clermont-Ferrand, BM, Ms. 62, fol. 198v.
http://www.enluminures.culture.fr/Wave/savimag/e/enlumine/irht4/IRHT_081159-p.jpg
[captura 24/5/2013]



San Pedro Mártir.
Simone Martini, *Políptico de Santa Catalina*, 1319. Pisa, Museo de San Mateo.
[http://www.dominicos.net/santos/san_pedro_de_verona/102_san_pedro_martir_detalle_\(poliptico_de_santa_catalina_Simone%20martini_1319\).jpg](http://www.dominicos.net/santos/san_pedro_de_verona/102_san_pedro_martir_detalle_(poliptico_de_santa_catalina_Simone%20martini_1319).jpg) [captura 24/5/2013]



San Pedro de Verona.
Tabla central del *Retablo de san Pedro Mártir*, segundo cuarto del siglo XIV. Barcelona, MNAC.
<http://art.mnac.cat/fitsatecnica.html?inventoyNumber=015820-000&lang=es> [captura 24/5/2013]



Andrea de Bonaiuto, *Martirio de san Pedro de Verona*, 1365-1366. Fresco en el interior de la Capilla de los Españoles de Santa María Novella de Florencia (Italia).

[Foto: autora]



Escenas de la vida y muerte de san Pedro de Verona. Detalle del martirio. Monasterio de Santa María la Real de Nieva, Segovia (España), capilla del Evangelio, 1414-1432.

[Foto: autora]



◀ **Fra Angelico, *Tríptico de san Pedro Mártir*, ant. 1429, detalles de la efigie del santo y de la escena del martirio. Museo de San Marcos de Florencia (Italia).**

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/60/Angelico%2C_pala_di_san_pier_maggiore%2C_1425_ca..jpg
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6d/Fra_Angelico_-_St_Peter_Martyr_Altarpiece_%28detail%29_-_WGA00616.jpg [capturas 4/5/2013]

▼ **San Pedro de Verona.**

Breviario de María de Saboya, Milán (Italia), c. 1430. Chambéry, BM, Ms. 4, fol. 470, inicial.

http://www.enluminures.culture.fr/Wave/savimage/enlumine/irht1/IRHT_035586-p.jpg [captura 24/5/2013]



▲ **Fra Angelico, *Martirio de san Pedro de Verona*, c. 1430. Museo de San Marcos de Florencia (Italia), Misal 558, fol 41v.**

<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/a/angelico/14/2illumir.html> [captura 24/5/2013]

► **Fra Angelico, *San Pedro Mártir rogando silencio*, 1441-1443. Claustro de san Antonino, San Marcos de Florencia (Italia).**

<http://uploads3.wikipaintings.org/images/fra-angelico/st-peter-martyr-1442.jpg> [captura 10/4/2014]





San Pedro Mártir, 1444. Venecia, Basilica de los santos Juan y Pablo.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Venezia_SS._Giovanni_e_Paolo_-_Fianco_-_15_-_Portale_da_ex_scola_SS._Vincenzo_e_Pietro_Martire_-1444_-_Foto_G._Dall%27Orto%2C_30-Sept-2007.jpg
[captura 24/5/2013]



San Pedro Mártir con donante. Maestro de la leyenda de santa Lucía, *Tríptico de la Virgen con Niño*, ant. 1483, tabla lateral izquierda. Los Ángeles, LACMA.

<http://collections.lacma.org/node/236748> [captura 24/5/2013]



Maestro de la Virgen de los Reyes Católicos, *La Virgen de los Reyes Católicos*, 1491-1493. Madrid, Museo Nacional del Prado, detalle.

https://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P01260.jpg
[captura 24/5/2013]



◀ **Pedro Berruguete, *San Pedro Mártir*, c. 1493-1499. Madrid, Museo Nacional del Prado.**

http://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P00617.jpg
[captura 24/5/2013]

▶ **Pedro Berruguete, *La muerte de san Pedro Mártir*, 1493-1499. Madrid, Museo Nacional del Prado.**

https://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P00613.jpg
[captura 24/5/2013]





Pedro Berruguete, *Sepulchro de san Pedro Mártir*, 1493-1499. Madrid, Museo Nacional del Prado.

https://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P00614.jpg [captura 24/5/2013]



Fra Bartolomeo, *Retrato de Girolamo Savonarola como san Pedro Mártir*, 1508-1510. Museo de San Marcos de Florencia.

http://www.dominicos.net/santos/san_pedro_de_verona/145_savonarola_como_pedro_martir_%28fra_bartolomeo_san_marcos_florencia%29.html [captura 24/5/2013]



◀ **Ambrosius Benson, *Santo Domingo de Guzmán*, c. 1528. Madrid, Museo Nacional del Prado.**

https://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P01303.jpg [captura 24/5/2013]

▶ **Juan Correa de Vivar, *Aparición de Cristo a san Pedro Mártir*, 1535-1545. Colección particular.**

<http://archivospañoldarte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/485/482> [captura 24/5/2013]



NORMAS DE PUBLICACIÓN

Si desea hacernos llegar su trabajo para publicación en la revista, debe enviarlo por correo electrónico a la dirección irgonzal@ghis.ucm.es. Los textos se remitirán en formato Word en castellano, inglés o francés, y las ilustraciones en un formato de uso habitual (JPG, GIF, TIFF, BMP) junto a un listado que contenga la información destinada al pie de foto, garantizando la correcta identificación de cada imagen. Los trabajos han de ser originales y ajustarse a las normas de publicación de la revista, tanto en su extensión como en los bloques de contenido y los requerimientos formales. Los autores serán los únicos responsables del contenido de sus artículos.

El consejo editorial examinará la propuesta y la remitirá a pares ciegos para su revisión. El autor recibirá las observaciones de los evaluadores y la notificación de si el artículo ha sido aprobado para su publicación en la revista. Si dicha publicación está condicionada a la introducción de cambios en el texto original, se indicará al autor qué modificaciones son necesarias. Una vez realizadas estas, se proporcionarán las pruebas de imprenta definitivas.

Los números de la revista son semestrales, publicándose en junio y diciembre de cada año. La edición impresa tiene como ISSN 2254-7312 y como número de depósito legal M-25126-2012. La edición electrónica tiene como e-ISSN 2254-853X.

ESTRUCTURA DE LOS ORIGINALES

Cada artículo tendrá una extensión máxima de 10.000 palabras, notas incluidas, y contendrá al inicio:

- *Resumen*: breve síntesis de los acontecimientos y personajes que intervienen en la iconografía analizada, o de los contenidos simbólicos presentes en una figura, señalando las posibles divergencias en función de las fuentes.
- *Palabras clave*: enumeración de 3-5 términos que sirvan como motor de búsqueda.
- *Abstract y Keywords* correspondientes en inglés.

A continuación se desarrollará el cuerpo del artículo. Este podrá ser publicado en una de las dos secciones de la revista:

- Estudios iconográficos de carácter monográfico: con carácter general se analizará un tema o símbolo con representación medieval, ya sea de carácter bíblico, apócrifo, mitológico, científico, etc.
- Estudios iconográficos de carácter transversal: de manera más específica se analizará puntualmente una o varias obras interrelacionadas temáticamente.

En función de la sección de la revista a la que vaya destinada, el cuerpo del artículo tendrá una estructura diferente:

Los ESTUDIOS DE CARÁCTER MONOGRÁFICO contendrán los siguientes campos:

- *Atributos y formas de representación*: descripción de la formulación iconográfica que presenta el tema o figura estudiada, mediante el análisis de los principales protagonistas y componentes que lo hacen reconocible.
- *Fuentes escritas*: enumeración y breve comentario de las fuentes literarias y documentales, indicando en la medida de lo posible autor, título, año, lugar, capítulo y/o páginas.
- *Otras fuentes*: enumeración y breve descripción de la influencia de fuentes orales y de la liturgia en la elaboración del tema iconográfico.
- *Extensión geográfica y cronológica*: indicación de la cronología y las áreas geográficas en que se han encontrado ejemplos del tema estudiado.
- *Soportes y técnicas*: indicación de los soportes y técnicas que se han utilizado en el mundo medieval para plasmar la iconografía analizada.
- *Precedentes, transformaciones y proyección*: descripción, en el caso de haberlos, de los antecedentes del tema en la Antigüedad, de las transformaciones y reelaboraciones del mismo durante la Edad Media, y de su proyección en la Edad Moderna y Contemporánea.

- *Prefiguras y temas afines*: enumeración de temas próximos en cuanto a intención, finalidad y contenido. En el caso de los temas del Antiguo Testamento, se especificará además, si son prefiguras de acontecimientos y/o nociones presentes en el Nuevo Testamento.
- *Selección de obras*: mención de obras artísticas en relación cronológica que ilustren la información recogida en el artículo, indicando título, autor, ubicación, técnica y cronología.
- *Bibliografía*: enumeración de la bibliografía pertinente, especializada y actualizada, en torno al tema estudiado.

Los ESTUDIOS DE CARÁCTER TRANSVERSAL dividirán los contenidos en aquellos epígrafes que consideren oportunos, aunque incluyendo al final dos apartados dedicados a *selección de obras* relevantes mencionadas en el texto y *bibliografía* especializada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

El aparato crítico se presentará en forma de notas abreviadas a pie de página y bibliografía final desarrollada. Las citas se ajustarán a la siguiente norma:

NOTAS AL PIE:

Con **carácter general**, se citará abreviadamente: APELLIDO(S), Nombre completo (año): página(s).

Ej.: BASCHET, Jérôme (2008): pp. 23-24.

Las **obras literarias** medievales se acogerán a las referencias abreviadas de uso común, precedidas del nombre del autor y del título de la obra:

Ej.: SAN ISIDORO, *Etimologías*, II, 3, 5, entendiéndose libro II, capítulo 3, sección 5.

En el caso de utilizar ediciones modernas de las mismas, se seguirá el formato indicado en la norma antecedente.

Los **textos bíblicos** serán citados del siguiente modo:

Éxodo 5, 1-2; Apocalipsis 12, 7.

El autor puede optar por recurrir a las abreviaturas convencionales de los libros: Ex. 5, 1-2; Ap. 12, 7.

BIBLIOGRAFÍA FINAL:

Monografías y obras colectivas

APELLIDO(S), Nombre completo (año): *Título*. Editorial, lugar de edición, [vol./tomo].

De existir varios autores, cada nombre y apellido(s) se separarán por punto y coma.

Ej.: BARNAY, Sylvie (1999): *Le ciel sur la terre. Les apparitions de la Vierge au Moyen Âge*. Éditions du Cerf, París.

Si se trata de una obra colectiva citada en su integridad, se indicará “ed./dir./coord.” entre el nombre del compilador y el año de edición.

Ej.: CARRERO, Eduardo; RICO, Daniel (eds.) (2004): *Catedral y ciudad medieval en la Península Ibérica*. Nausicaä, Murcia.

Artículos de revistas

APELLIDO(S), Nombre completo (año): “Título”, *Revista*, vol./tomo, nº, páginas.

Ej.: YARZA LUACES, Joaquín (1974): “Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española, siglos X al XII”, *Archivo Español de Arte*, t. XLVII, nº 185, pp. 13-38.

Capítulos de libros; contribuciones en actas de congresos

APELLIDO(S), Nombre completo (año): “Título”. En: APELLIDO(S), Nombre completo (ed./dir./coord.): *Título del libro o volumen de actas*. Editorial, Lugar de edición, [vol./tomo], páginas.

Ej.: KENAN-KEDAR, Nurith (1974): “The Impact of Eleanor of Aquitaine on the Visual Arts in France”. En: AURELL, Martin (dir.): *Culture Politique des Plantagenêt*. Université de Poitiers – Centre d’Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers, pp. 39-60.

Si el autor del capítulo coincide con el autor del libro, no se reitera el nombre, dándose por sobreentendido.

Ej.: SAUERLANDER, Willibald (1974): “Über die Komposition des Weltgerichts-Tympanons in Autun”. En: *Romanesque Art. Problems and Monuments*. The Pindar Press, Londres, vol. I, pp. 223-267.

Catálogos de exposiciones

Título (año), catálogo de la exposición (Lugar, año). Editorial, Lugar de edición.

Ej.: *The Year 1200. A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art* (1970), catálogo de la exposición (Nueva York, 1970). The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

En el caso de citar una contribución concreta dentro de un catálogo, proceder según la norma precedente incluyendo los datos precisos de la exposición de acuerdo a la presente norma.

Ej.: CUADRADO, Marta (2001): “Vírgenes abrideras”. En: *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, catálogo de la exposición (León, 2000-2001). Junta de Castilla y León, vol. I, pp. 439-442.

Tesis doctorales y memorias de investigación inéditas

APELLIDO(S), Nombre completo (año): *Título*. Tesis doctoral/memoria de investigación inédita, Universidad/centro de investigación.

Ej.: PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1974): *Escultura gótica toledana. La catedral de Toledo (siglos XIII-XIV)*. Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid.

Ediciones de fuentes y obras literarias

NOMBRE Y APELLIDO(S) (año): *Título*. Edición de APELLIDOS, Nombre (año de la edición moderna): *Título de la edición*. Editorial, Lugar de edición, [volumen/tomo].

Ej.: JOHANNES GERSON (1363-1429): *Opera Omnia*. Edición de DU PIN, Louis Ellies (1987): *Johannes Gerson. Opera Omnia*. George Olms Verlag, Hildesheim, vol. III.

Si no se pudiese precisar la fecha exacta de la fuente original, se indicará el siglo, y si tampoco fuese posible indicar esto, se dejará en blanco indicando al final la fecha de la edición moderna.

Recursos y ediciones digitales

Se indicará la dirección web y la fecha de consulta entre corchetes.

Ej.: RICCIONI, Stefano (2008): “Épiconographie de l’art roman en France et en Italie (Bourgogne/Latium). L’art médiéval en tant que discours visuel et la naissance d’un nouveau langage”, *Bulletin du Centre d’Études Médiévales d’Auxerre*, n° 12 [http://cem.revues.org/index7132.html. Consulta de 10/10/2008].

ILUSTRACIONES

Cada artículo incorporará como anexo una selección de imágenes representativa del arco cronológico y geográfico cubierto por el tema estudiado. Se prestará atención a las variantes iconográficas descritas a lo largo del texto. Las imágenes incluidas serán fotografías libres de derechos realizadas por sus autores, o reproducciones de imágenes ya publicadas cuya fuente original será debidamente citada indicando los datos de la obra y la página correspondiente. En el caso de imágenes tomadas de Internet, se especificará la dirección web y la fecha de captura.

Citas de RDIM

Si cita material publicado en esta revista puede referenciarlo del siguiente modo: APELLIDOS, Nombre, “Título”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol., n°, año, pp... (fecha de consulta)

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

VOLUMEN VI • Nº 12 • 2014



e-ISSN 2254-853X

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

PRESENTACIÓN

La *Revista Digital de Iconografía Medieval (RDIM)* es una publicación fundada en el año 2009 y de periodicidad semestral, cuyos números se editan en junio y diciembre de cada año. Está adscrita al grupo de investigación UCM *La imagen medieval: espacio, forma y contenido* (nº 941299) y al Proyecto de Innovación y Mejora de la Calidad Docente UCM *Base de datos digital de iconografía medieval*.

RDIM es una publicación dirigida a investigadores, docentes y alumnos universitarios interesados por la cultura visual. Está dedicada al estudio de la imagen medieval y tiene como objetivo principal la comprensión de los temas de su repertorio (Biblia y apócrifos, bestiario, hagiografía, temática profana y científica, iconografía islámica, etc.) con el fin de poner de relieve la riqueza y variedad del arte medieval. Cada uno de los artículos publicados presenta un doble perfil, investigador y docente, al entender que ambas facetas son complementarias en el ámbito de la producción científica.

RDIM se edita en papel y electrónicamente. La edición impresa tiene como ISSN 2254-7312 y como número de depósito legal M-25126-2012. La edición electrónica, cuyos contenidos son idénticos a los de la versión impresa, tiene como e-ISSN 2254-853X y se acoge a una política de acceso abierto (*Open Access*) basada en las declaraciones de Budapest (2002), Berlín (2003) y Bethesda (2003), por lo que los artículos en ella publicados se pueden leer, descargar, imprimir, copiar y distribuir gratuitamente citando su procedencia.

DATOS DE CONTACTO

Dirección postal:

Departamento de Historia del Arte I
Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense de Madrid
Ciudad Universitaria
c/ Profesor Aranguren s/n
28040 Madrid

Teléfono: 913947785

Email: irgonzal@ucm.es

Página web:

<https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/rdim>

Directora

Irene González Hernando (irgonzal@ucm.es)

Secretario

Francisco de Asís García García (fdagarcia@ucm.es)

Consejo de redacción

Helena Carvajal González, Universidad Complutense de Madrid (hcarvajal@ucm.es)

Francisco de Asís García García, Universidad Complutense de Madrid (fdagarcia@ucm.es)

Herbert González Zyma, Universidad Complutense de Madrid (hgonzale@ucm.es)

Diana Lucía Gómez-Chacón, Universidad Complutense de Madrid (dianaluc@ucm.es)

Diana Olivares Martínez, Universidad Complutense de Madrid (diana.olivares@ucm.es)

Noelia Silva Santa-Cruz, Universidad Complutense de Madrid (nsilva@ucm.es)

Consejo asesor

Virginia Albarrán Martín, Museo Nacional del Prado

Anne-Gabrielle Brunet-Rochelle, Université Aix-Marseille

Carmen Fracchia, Birkbeck College, University of London

Borja Franco Llopis, Universitat de València

Catherine Nicolas, Université Paul-Valéry – Montpellier III

Martín Ríos Saloma, Universidad Nacional Autónoma de México

Sandra Sáenz-López Pérez, Biblioteca Nacional de España

Entidad editora: Grupo de investigación UCM “La imagen medieval: espacio, forma y contenido” (nº 941299)

Presencia en índices y bases de datos: Dialnet; ISOC; Latindex; MIAR; REBIUN; Regesta Imperii

e-ISSN 2254-853X

Edición impresa: ISSN 2254-7312 – Depósito legal M-25126-2012

REVISTA DIGITAL DE ICONOGRAFÍA MEDIEVAL

e-ISSN: 2254-853X

Volumen VI, nº 12

2014

SUMARIO

	Páginas
<i>La Anunciación</i>	1-16
Laura RODRÍGUEZ PEINADO	
<i>El libro de la vida</i>	17-27
Helena CARVAJAL GONZÁLEZ	
<i>La lucha de caballeros en el Románico</i>	29-41
Diana OLIVARES MARTÍNEZ	
<i>El Roman de Renard</i>	43-62
Diana LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN	
<i>Santa Anastasia en la Iglesia Oriental: ámbito eslavo y bizantino</i>	63-79
Susana NAVARRO AGUSTÍ	
<i>La iconografía de San Bartolomé en el sepulcro de D. Pedro I (Monasterio de Alcobaça, Portugal)</i>	81-104
Ana Cristina SOUSA y Lúcia Maria ROSAS	

LA ANUNCIACIÓN

Laura RODRÍGUEZ PEINADO

Universidad Complutense de Madrid
Dpto. de Historia del Arte I (Medieval)
lrpeinado@ghis.ucm.es

Recibido: 3/11/2013

Aceptado: 9/9/2014

Resumen: Con este término se identifica el momento en que la Virgen María escucha las palabras del arcángel Gabriel anunciándole que va a ser Madre de Dios. Como el Verbo se hizo carne en la persona de Jesucristo cuando la Virgen aceptó el mensaje divino, si se representa este instante se trata de la Encarnación. Forma parte del Ciclo de la Infancia de Cristo porque es el origen de su vida humana y el primer acto de la Redención, calificada por Beda el Venerable como *exordium nostrae Redemptionis*¹. San Lucas en su evangelio (1, 26-38) relata el episodio acaecido en Nazaret, pero no describe el lugar, únicamente cita la turbación de María ante las palabras del ángel, actitud que la caracterizará en las representaciones de la escena. En la iglesia oriental el icono de la Anunciación se situaba en el iconostasio o en la puerta de acceso al templo²; y en Occidente fue tema habitual en las portezuelas de los trípticos y polípticos.

Palabras clave: Anunciación; Anunciación de la Virgen; Anuncio del Ángel a María; Salutación angélica; Encarnación.

Abstract: The term “Annunciation” identifies the moment when the Virgin Mary hears the words of the Archangel Gabriel announcing her as the Mother of God. Since the Word became flesh in the person of Jesus Christ when the Virgin accepted the divine message, the depiction of this event always concerns the subject of the Incarnation. The Annunciation is part of the Cycle of the Infancy of Christ, as it marks the origin of his human life and his first act of redemption, described by Bede as *nostrae Redemptionis exordium*. The Gospel of Luke (1, 26-38) narrates how the episode happened in Nazareth, but it does not pinpoint the exact place, only quoting the embarrassment felt by Mary when exposed to the words of the angel, an attitude that characterizes the representations of the scene. In the Eastern Church, the icon of the Annunciation stood either on the iconostasis or on the temple’s door, whereas in the West it was a common subject on the small doors of triptychs and polyptychs.

Keywords: Annunciation; Annunciation to the Virgin; Annunciation of the Angel to Mary; Angelic salutation; Incarnation.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Atributos y forma de representación

La Virgen, visiblemente turbada y en actitud recogimiento escucha las palabras del arcángel Gabriel. Viste túnica y manto, el cual puede cubrirla a modo de toca; su indumentaria es generalmente azul y roja, como corresponde a la Madre de Dios y puede

¹ RÉAU, Louis (1996): p. 182.

² “Es ella, la Virgen, la puerta que mira a Oriente que llevará en su seno a Aquel que avanza en Oriente sobre el cielo de los cielos y permanecerá inaccesible a nosotros”. PEDRO, OBISPO DE ARGOS († post. 922): *Homilía a la Presentación de la Virgen*, 7 (PL, vol. 104, cols. 1857-1866).

estar sentada, en pie o arrodillada³. Cuando está sentada, en las representaciones bizantinas su sitio es un trono con escabel guarnecido con pedrería y vestido con almohadones; en las representaciones occidentales se recubre con ricos tejidos y en el Tríptico Mérode (Metropolitan Museum of Art, Nueva York) se sienta en el suelo en señal de humildad. De pie se representa tanto en Oriente como en Occidente mostrando respeto mediante su actitud. En el último siglo de la Edad Media puede recibir el mensaje arrodillada, lo que se ha querido poner en relación con las *Meditaciones* de Pseudo Buenaventura aunque parte de una tradición plástica anterior⁴.

Siguiendo las fuentes apócrifas puede sujetar con una mano un huso con el que hila la púrpura (*Protoevangelio de Santiago* y *Evangelio Armenio de la Infancia*), atributo más propio del mundo bizantino⁵, mientras en Occidente sostiene un libro en el que según algunos exégetas lee y medita sobre las palabras del profeta Isaías (Is, 7, 14)⁶. Mientras tanto, con la otra mano gesticula con la palma hacia fuera en señal de sorpresa ante el anuncio divino o acepta su misión corredentora posando su mano en el pecho o el vientre. En el *Retablo de la Vida de la Virgen y San Francisco* (Museo del Prado, Madrid), la Virgen genuflexa une sus manos en oración mientras escucha las palabras del ángel. En alguna ocasión la Virgen, en estado de gestación, apoya su mano sobre el vientre, indicando así que Anunciación y Encarnación se producen a un mismo tiempo, tal como ocurre en la Anunciación de Caleruega (Burgos)⁷.

El arcángel Gabriel, cuya actitud activa contrasta con el misticismo de María, viste túnica y manto que puede transformarse en hábito blanco y dalmática. Con las alas desplegadas, está de pie ante su receptora, a menudo con los pies en movimiento como evidencia de su reciente descenso, o iniciando una genuflexión, postura que parece proceder de la influencia de los dramas litúrgicos donde el ángel adopta esta costumbre feudal, muestra del ideal caballeresco y trovadoresco del caballero arrodillado ante la dama⁸. Suele sujetar un báculo como símbolo de su poder delegado que puede rematar en un pomo o una cruz, atributo que en los siglos del Gótico podía sustituirse por una flor de lis aludiendo a la pureza de la destinataria del mensaje o una rama de olivo como símbolo de paz⁹. Con el gesto oratorio de su mano derecha transmite a María el mensaje divino, apoyándose en ocasiones con filacterias con las palabras de la salutación *Ave María Gratia Plena*. En otras ocasiones cruza sus manos sobre el pecho en un gesto propio del ideal caballeresco y en señal de veneración.

³ La Virgen sentada toma como modelo las imágenes imperiales. Su posición de pie es una muestra de respeto ante el emisario divino. Cuando está arrodillada es en señal de humildad al escuchar las palabras del ángel.

⁴ RÉAU, Louis (1996): p. 188.

⁵ La Virgen como Nueva Eva será la encargada de borrar la falta de la primera mujer, por eso aunque ambas pueden representarse hilando, Eva desarrolló esta actividad como trabajo cuando fue expulsada del Paraíso, mientras la Virgen como nueva Eva hila el velo del templo y su Encarnación hizo posible la salvación del género humano.

⁶ GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio Ignacio (1996): p. 15, n. 18.

⁷ Este grupo de Anunciaciones ha sido objeto de un reciente Trabajo Fin de Grado realizado por T. Ibáñez Palomo en la Universidad Complutense de Madrid, curso 2013-2014.

⁸ GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio Ignacio (2002): pp. 223-224.

⁹ Una rama de olivo lleva el ángel de la Anunciación de Simone Martini (Galleria degli Uffizi, Florencia), pero en este caso hace una referencia velada a la supremacía de Siena sobre Florencia, por ser el olivo símbolo de la primera. RÉAU, Louis (1996): p. 192.

En un celaje formado por círculos concéntricos la imagen de Dios Padre bien de forma figurada, representado como un hombre barbado (Anunciación de Ustiug, Galería Tretiakov, Moscú; Mosaico de Jacopo Torriti, Santa Maria Maggiore, Roma), tocado con tiara o corona, sujetando el orbe y bendiciendo (*Retablo de la vida de la Virgen y San Francisco*, Museo del Prado; tapiz de Arras del Metropolitan Museum of Art, Nueva York; grupo escultórico de Veit Stoss, iglesia de San Lorenzo de Nürnberg) ratifica el mensaje angélico. Del Padre sale un haz de luz por el que el Espíritu Santo en forma de paloma se dirige a la elegida, su presencia enfatiza el misterio de la Encarnación al disponerse sobre la cabeza de la Virgen (Pinturas murales de Sorpe, MNAC, Barcelona; *Retablo de Felipe el Atrevido*, Musée des Beaux-Arts, Dijon; *Díptico de la Anunciación* de Jan Van Eyck, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid) escenificando el versículo de San Lucas “El Espíritu Santo vendrá sobre ti, y la virtud del Altísimo te cubrirá con su sombra, y por eso el hijo engendrado será santo” (Lc. 1, 35). En representaciones más tardías, por los rayos puede transitar el Niño cargado con una cruz haciendo alusión a la *conceptio per aurem* que pone de manifiesto que la Encarnación se lleva a cabo en el momento en que la Virgen escucha el mensaje angélico y acepta su mandato¹⁰ (Tapiz de Arras y *Tríptico Mérode* del Metropolitan Museum of Art, Nueva York).

Un atributo propio de las anunciaciones góticas es el jarrón de lirios entre las dos figuras principales. Las flores hacen referencia a triple virginidad de María, antes, durante y después del parto¹¹, por lo que no siempre presentan el mismo estadio de floración – capullo, semiabierto y abierto–, aspecto que hay que tener en cuenta para hacer la lectura iconográfica apropiada.

Aunque en algunas representaciones la acción transcurre en escenario indefinido y apenas ambientado, en la tradición bizantina tiene lugar en el exterior, entre arquitecturas que simbolizan el Templo y la ciudad de Nazaret, y la Virgen puede estar junto a un pozo del que acababa de sacar agua según los textos apócrifos¹². En los siglos XIV y XV cuando el anuncio del ángel tiene lugar en un exterior este es un espacio acotado, el *hortus conclusus*, símbolo de pureza virginal inspirado en el pasaje del *Cantar de los Cantares* donde se compara a la amada con un jardín cerrado y una fuente escondida (IV, 12), como los espacios porticados que forman parte de los claustros monásticos donde las sitúa Fra Angelico en los ejemplos del Museo di San Marco de Florencia y del Museo del Prado.

En el arte occidental la Virgen está en un interior, que puede ser un templo¹³, una estancia palaciega o una habitación burguesa donde el mobiliario aporta familiaridad a la escena. La estancia puede estar cerrada haciendo referencia ritual a María como “puerta del cielo”¹⁴, y la presencia de ventanas, además de ser un elemento que aporta realismo, se convierten en un símbolo virginal, porque igual que la luz atraviesa el cristal sin dañarlo,

¹⁰ Véase para esta iconografía GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio Ignacio (1996) y (2003-2008).

¹¹ RÉAU, Louis (1996): p. 192. También puede ser una referencia a la primavera, estación en la que se produjo este hecho. Su origen pudo estar en el jarro de agua que llenaba la Virgen cuando escuchó las palabras del ángel junto al pozo. Vid. GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio Ignacio (1996): p. 15, n. 17.

¹² RÉAU, Louis (1996): p. 186.

¹³ San Bernardo en sus homilias compara a la Virgen con un templo, vid. RÉAU, Louis (1996): p. 195.

¹⁴ AMO HORGA, Luz María del (2009): p. 236.

el Hijo de Dios nació de una virgen sin mancillarla, como se difunde en la literatura mística y la poesía de la época¹⁵.

La Anunciación pasa de ser un tema histórico a tener un sentido redentor al hacer referencia a la Encarnación, porque la Virgen se convierte en imprescindible y en el primer paso para que se produzca la redención, es la Nueva Eva que libera al género humano de la muerte mientras Eva le abocó al pecado¹⁶, por eso en la obra de Fra Angelico del Museo del Prado Adán y Eva son expulsado por el ángel del Paraíso mientras tiene lugar el anuncio del ángel a María.

Fuentes escritas

La Anunciación del ángel a María se narra en el Evangelio de San Lucas (1, 26-38), pero para su representación plástica se tuvieron en cuenta las fuentes apócrifas, mucho más prolijas en la descripción de los acontecimientos.

El *Protoevangelio de Santiago* (XI, 1-3), que narra en sus primeros capítulos el nacimiento de María y su dedicación a hilar la púrpura y la escarlata para el velo del Templo, comienza el relato junto al pozo en el que María va a por agua donde oye una voz sobrenatural que la turba, se dirige a su casa y escucha el mensaje angélico mientras está hilando:

“Y he aquí que un ángel del Señor se le apareció, diciéndole: no temas, María, porque has encontrado gracia ante el Dueño de todas las cosas, y concebirás su Verbo [...]. La virtud del Señor te cubrirá con su sombra [...]. Y María dijo: he aquí la esclava de Señor, hágase en mí según tu palabra”.

El *Evangelio Armenio de la Infancia* (V, 1-11) lo narra en términos semejantes e identifica al ángel con Gabriel:

“Y he aquí que el ángel del Señor llegó, y penetró cerca de ella, estando las puertas cerradas [...] y le dijo: Regocíjate [...]. María sintió pánico [...] y el ángel dijo: No te espantes, María, bendita entre todas las mujeres. Yo soy el ángel Gabriel, enviado por Dios para comunicarte que quedarás encinta, y que darás a luz al hijo de Altísimo [...]. Recibe la invitación contenida en este mensaje que acabo de hacerte y regocíjate. [...].

Humilla tu oído, y cree todo lo que te revelo [...]. Al penetrar en tu seno, y habitar en él, purificará y santificará toda la esencia de tu carne, que se convertirá en templo suyo [...]. El Espíritu Santo vendrá a ti, y la potencia del Altísimo te cubrirá con su sombra [...], y tu virginidad permanecerá intacta [...].

María dijo: [...] hágase en mí según tu palabra [...] (y) el Verbo divino penetró en ella por su oreja [...]. Y, en el mismo momento, comenzó el embarazo”.

El *Evangelio de Pseudo-Mateo* (IX, 1-2) narra la escena de forma más sucinta y describe la Encarnación como una luz del cielo que habitará en la Virgen:

¹⁵ “Como un rayo de sol / a través de una ventana puede pasar / sin hacer ningún daño / al vidrio traslúcido / también, aunque de manera más sutil / de una madre intacta / nace Dios, el Hijo de Dios”.

¹⁶ San Ireneo dice al respecto: “De la misma manera que aquella había sido seducida por el discurso de un ángel hasta el punto de alejarse de Dios a su palabra, así esta recibió la buena nueva por el discurso de un ángel, para llevar en su seno a Dios, obedeciendo su palabra; y como aquella había sido seducida para desobedecer a Dios, esta se dejó convencer a obedecer a Dios; por ello, la Virgen María se convirtió en abogada de la virgen Eva. Y de la misma forma que el género humano había quedado sujeto a la muerte a causa de una virgen, fue librado de ella por una Virgen” (*Adversus Haereses*, 5, 19, 1).

“Mientras María se encontraba en la fuente, llenando su cántaro, un ángel del Señor le apareció, y le dijo: Bienaventurada eres, María, porque has preparado en tu seno un santuario para el Señor. Y he aquí que vendrá una luz del cielo a habitar en ti, y, por ti, irradiará sobre el mundo entero.

Y, al tercer día, mientras tejía la púrpura con sus manos, se le presentó un joven de inenarrable belleza. Al verlo, María quedó sobrecogida de temor, y se puso a temblar. Pero el visitante le dijo: No temas, ni tiembles, María, porque has encontrado gracia a los ojos de Dios, y de Él concebirás un rey, que dominará no solo la tierra, sino también los cielos, y prevalecerá por los siglos de los siglos”.

El *Evangelio de la Natividad de María* también identifica al ángel con Gabriel y no menciona la escena de la fuente (IX, 1-4):

“El ángel Gabriel fue enviado a ella por Dios, para anunciarle que concebiría al Señor [...]. Y, entrando en su casa, inundando con gran luz la habitación en que se encontraba [...], le dijo: Salve María, virgen muy agradable a Dios, virgen llena de gracia, el Señor es contigo, bendita eres entre todas las mujeres, bendita eres por encima de todos los hombres que hasta el presente han nacido [...]. No temas, María, que mi salutación oculte algo contrario a tu castidad. Has encontrado gracia ante el Señor, por haber escogido el camino de la pureza, y, permaneciendo virgen, concebirás sin pecado, y parirás un hijo. [...]. El Espíritu Santo descenderá sobre ti, y la virtud del Altísimo te cubrirá con su sombra [...]. Entonces, María, con las manos extendidas y los ojos elevados al cielo, dijo: He aquí la esclava del Señor. Hágase en mí según tu palabra”.

El *Evangelio de Taciano* (III, 1-8), es más cercano al relato de San Lucas:

“El ángel Gabriel fue enviado por Dios a [...] Nazaret, para que visitase a una virgen, desposada con un varón que se llamaba José [...]. Y, entrando el ángel adonde ella estaba, le dijo: ¡Salve, muy favorecida! El Señor es contigo y bendita eres entre las mujeres. Mas ella, cuando lo vio, se turbó de sus palabras [...]. Entonces el ángel le dijo: María, no temas, porque has hallado gracia cerca de Dios. Y he aquí que concebirás en tu seno, y parirás un hijo, y llamarás su nombre Jesús [...] El Espíritu Santo vendrá sobre ti, y la virtud del Altísimo te hará sombra, por lo cual lo que de tu vientre nacerá será llamado Hijo de Dios. [...] Entonces María dijo: He aquí la esclava del Señor. Hágase en mí según tu palabra”.

Las tradiciones medievales sobre esta leyenda y sus oportunas explicaciones teológicas que sirven para configurar su iconografía se inspiran en los textos apócrifos y son recogidas por Vicente de Beauvais en su *Speculum Historiae* (c. 1250) y por Jacopo de la Voragine en la *Leyenda Dorada*¹⁷.

Otras fuentes

La festividad de la Anunciación ya se celebraba en Palestina en el siglo IV. En el siglo V se redactaron algunos sermones y se crearon himnos como el *Akathistos*¹⁸, incluido en la liturgia como la máxima expresión de culto a la Virgen; pero fue a partir del siglo VI cuando esta festividad litúrgica se empezó a celebrar solemnemente en Constantinopla y a partir del pontificado de Sergio I (687-701) en Roma.

¹⁷ Para la obra de Vicente de Beauvais vid. http://www.arlima.net/uz/vincent_de_bauvais.html. SANTIAGO DE LA VORÁGINE (1989): pp. 211-216.

¹⁸ Compuesto en griego a finales del siglo V, se desconoce su autor y forma parte desde entonces de la liturgia bizantina en las festividades marianas. SABE ANDREU, Pedro (2005).

Como se ha mencionado, durante la Edad Media, el teatro litúrgico también contribuyó en la conformación de la escena, tanto en la actitud como en la indumentaria de los personajes¹⁹.

Extensión geográfica y cronológica

La primera representación de la Anunciación se encuentra en un *loculus* del arenario de la catacumba romana de Priscila (siglo III) donde la Virgen está sentada y el ángel presenta el aspecto de un joven romano. También se representa en otras catacumbas como las de los Santos Pedro y Marcelino.

En el mosaico del arco triunfal de Santa Maria Maggiore en Roma (c. 432-440), la Virgen, sentada en un trono y vestida como una dama de la corte, maneja un huso con el que hila la púrpura para el velo del Templo mientras escucha las palabras del ángel que está acompañado de un cortejo celestial, como si se tratara de una escena imperial. La escena se desarrolla al aire libre junto a un edificio que figura el Templo.

En el arte bizantino, María siempre escucha el mensaje hilando y a menudo junto a un pozo que puede sustituirse por un jarro con agua que sujeta la Virgen con claras alusiones a la Encarnación del Verbo, porque María recibe a Cristo como el agua de la vida, igual que el hilo púrpura que hila es una metáfora de Cristo tejiéndose en su seno²⁰. La Virgen se sienta en un trono teniendo como fondo el Templo y los edificios de Nazaret e inclina ligeramente la cabeza para dar cumplimiento al salmo: “Escucha, oh hija, y mira, e inclina tu oído; y olvida tu pueblo y la casa de tu padre. Y el rey anhelará tu belleza, porque es tu señor, de modo que inclínate ante él” (Sal. 45, 10-11). Generalmente se cubre con un *maphorion* adornado con tres estrellas con simbolismo trinitario que la caracterizan como *Theotokos*. En algunas obras la Anunciación se trasmuta en Encarnación, como en la *Anunciación de Ustiug* (Galería Tretyakov, Moscú) donde el Niño ya se encuentra en el seno de la Virgen.

La representación de la Virgen con el huso se mantiene en algunas obras altomedievales del Occidente europeo donde se continúa con la tradición bizantina, como es el caso del frontal de Santa María de Lluçà (Museo Episcopal de Vic) o las pinturas murales de Sant Pere de Sorpe (MNAC, Barcelona).

En el Románico la Virgen, ya de pie o sentada, puede mostrar las palmas en señal de aceptación del mensaje divino, como en el Frontal de Santa María d’Avià (MNAC, Barcelona) y en el machón suroeste del claustro del monasterio de Santo Domingo de Silos (Burgos), donde está siendo coronada como reina de los cielos²¹.

Durante el Gótico se difunde la imagen de la Virgen lectora que medita sobre las palabras del profeta Isaías: “He aquí que la virgen grávida da a luz, y lo llama Emmanuel” (Is. 7, 14). La narratividad propia del periodo muestra preocupación por la ambientación y los detalles. La Virgen, sentada o arrodillada, escucha las palabras del ángel que inicia una genuflexión, gesto que parece proceder de la influencia de los dramas litúrgicos donde el

¹⁹ GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio Ignacio (2002): pp. 213-224.

²⁰ “La fuerza del Altísimo habitará en ti y uno de los Tres morará en ti conforme a cuanto te he dicho. Del hilo por la trama de la tela que es tu corporeidad, Él se tejerá una prenda y la llevará”, Efrén de Siria (306-373).

²¹ Vid. para el tema de la Anunciación-Coronación SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva y ÁLVAREZ CLAVIJO, María Teresa (1996).

ángel adopta esta costumbre feudal como acto de sumisión ante el señor, además de mostrar el ideal caballeresco y trovadoresco del caballero arrodillado ante la dama²². El ángel muestra su elocuencia con sus ademanes o cruza sus manos sobre el pecho como signo del ideal caballeresco mencionado y en señal de veneración²³.

Para explicar el misterio de la Encarnación, en los siglos XIV y XV se incluyó en algunas Anunciaciones al Niño Jesús cargado con una cruz entre los rayos divinos dirigiéndose al oído de la Virgen para materializar la doctrina de la *conceptio per aurem*²⁴ ya planteada en el *Evangelio Armenio de la Infancia*: “No bien la Virgen hubo pronunciado aquella frase de humillación, el Verbo divino penetró en ella por su oreja” (cap. V, 9) y seguida por la tradición patristica²⁵. El tema fue proscrito en el Concilio de Trento por considerarse que podía poner en peligro la ortodoxia.

Soportes y técnicas

La importancia del tema a lo largo de la Edad Media favoreció que se ejecutase en todos los soportes y técnicas artísticas: mosaicos, pintura, miniatura, escultura, textiles, vidrieras, etc.

Precedentes, transformaciones y proyección

El tema de la Anunciación y la Encarnación puede rastrearse en el mito de Dánae recibiendo la lluvia de oro²⁶.

Por su parte, el ángel toma como modelo a Hermes, heraldo de Zeus y mensajero de los dioses, que lleva alas en los pies para desplazarse con facilidad y tiene como atributo un caduceo²⁷. La actitud que presenta a menudo con el brazo levantado y el dedo índice alzado es el gesto de la oratoria característico en el arte clásico.

²² GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio Ignacio (2002): pp. 223-224.

²³ Esta actitud es la adoptada por los dos personajes en la obra de Fra Angelico conservada en el Museo del Prado (Madrid).

²⁴ Vid. RÉAU, Louis (1996): pp. 198-200; GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio Ignacio (1996) y (2003-2008).

²⁵ La relación palabra-concepción hunde sus raíces en las civilizaciones antiguas. En la Biblia se lee: “Oye, hija, y mira, inclina tu oído; olvida tu pueblo y la casa de tu padre” (Salmos, 45, 11); “Zarcillo de oro y alhaja de oro fino es un sabio amonestador para el oído dócil” (Proverbios, 25, 12). Los exégetas cristianos entendieron de esta manera la Encarnación. Sirvan como ejemplo los textos de Zenón de Verona y Efrén de Siria (siglo IV), que ensalzan a la Virgen como Nueva Eva siguiendo las ideas que Tertuliano (siglo III) había plasmado en *De carne Christi*: “Más como el diablo hirió y corrompió a Eva, cuando persuasivamente se infiltró por el oído, así Cristo, que por el oído entró en María, alejó de su corazón todos los vicios y curó la herida de la mujer, al nacer de la virgen” (San Zenón de Verona, *Tractatus*, 1, 13, 10); “El Maligno, por obra de la serpiente, vertió el veneno en el oído de Eva; el Benigno, en cambio, se abajó en su misericordia y, a través del oído, penetró en María. Por la misma puerta por donde entró la muerte, ha entrado también la Vida que ha matado a la muerte” (Efrén de Siria, *Himno al nacimiento de Cristo*). Fueron muchos los escritores que siguieron manejando esta idea de la concepción a lo largo de los siglos medievales tanto en Oriente como en Occidente, como fue el caso de Alcuino de York († 804): “El Arcángel infundió la palabra en sus oídos y Dios unió íntimamente a sí los miembros humanos; la fe acogió aquel que la castidad engendró, mientras la antigua maldición fue destruida por la nueva bendición” (*Liber adversus Haeresim Felicis*, 6, 9).

²⁶ MATEO GÓMEZ, Isabel (1993): p. 39.

²⁷ Vid. la voz “Hermes” en <http://www.theoi.com/Olympios/Hermes.html>.

El tema sufrió transformaciones a lo largo de la Edad Media en el escenario y la actitud de las figuras en relación a los textos utilizados como fuentes y a la liturgia.

El número de representaciones fue creciendo a lo largo de la Edad Media y a partir del siglo XV se convirtió en uno de los temas principales de la iconografía religiosa.

Prefiguraciones y temas afines

Son prefiguraciones de la salutación del ángel a María la visión de Mambré, donde los tres ángeles agasajados por Abraham anunciaron a Sara su maternidad (Gn. 18, 9-15), y la revelación del ángel de su inminente maternidad a Santa Ana²⁸.

La Anunciación forma parte del ciclo de la infancia de Cristo y está relacionada con los anuncios del ángel a José y con la Visitación de la Virgen a Santa Isabel.

También es afín desde el punto de vista plástico el anuncio del ángel a la Virgen de su muerte.

Selección de obras

- *Anunciación*. Samito de seda, siglos VIII-IX. Ciudad del Vaticano, Museos Vaticanos.
- *Anunciación de Ustiug*. Escuela de Novgorod, primera mitad del siglo XII, temple sobre tabla. Moscú, Galería Tretyakov.
- *Anunciación*. Pinturas murales de San Pedro de Sorpe (Lérida, España), mediados del siglo XII. Barcelona, MNAC.
- *Icono de la Anunciación*, Constantinopla, finales del siglo XII. Monasterio de Santa Catalina del Sinaí (Egipto).
- *Anunciación*. Pinturas murales de Castel Appiano, Bolzano (Italia), c. 1200.
- *Anunciación y coronación de la Virgen*. Relieve del machón suroeste del claustro de Santo Domingo de Silos (Burgos, España), c. 1160-1170, escultura en piedra.
- *Anunciación*. Jambas de la portada central de la fachada occidental de la catedral de Reims (Francia), c. 1230-1260, escultura en piedra.
- *Anunciación*. Jambas de la puerta del claustro alto de la catedral de Burgos (España), c. 1260-1270, escultura en piedra policromada.
- *Anunciación*. Jacopo Torriti, mosaicos del ábside de Santa Maria Maggiore de Roma (Italia), c. 1295.
- *Icono de la Anunciación*, Constantinopla, c. 1320, mosaico. Londres, Victoria & Albert Museum.

²⁸ Este hecho se narra en los textos apócrifos de la infancia, destacando el *Evangelio de Pseudo Mateo* donde se relata la concepción inmaculada de Santa Ana (III, 2 y 5). En la capilla de los Scrovegni en Padua, Giotto presenta a Santa Ana arrodillada mientras el ángel le hace el anuncio desde una ventana por la que se introduce.

- Simone Martini y Lippo Memmi, *Anunciación entre los santos Ansano y Margarita*, c. 1333. Florencia, Galleria degli Uffizi.
- *Anunciación*. Melchior Broederlam, Retablo de la Cartuja de Champmol, Dijon (Francia), c. 1393-1399, temple sobre tabla. Dijon, Musée des Beaux-Arts.
- *Anunciación*, taller de Arras, c. 1410-1430, tapicería en lana e hilos metálicos. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.
- Robert Campin, *Tríptico de Mérode*, c. 1427-1432, óleo sobre tabla, panel central. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.
- Jan Van Eyck, *Díptico de la Anunciación*, c. 1433-1435, óleo sobre tabla. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.
- Capitel de la galería norte del claustro del monasterio de Santa María la Real de Nieva (Segovia, España), segundo cuarto del siglo XV, escultura en piedra.
- *Anunciación*. Nicolás Francés, *Retablo de la vida de la Virgen y de San Francisco*, La Bañeza (León, España), c. 1445-1460, temple y óleo sobre tabla. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Hans Memling, *Díptico de la Anunciación*, c. 1467-1470, óleo sobre tabla. Brujas, Groeninge Museum.
- Veit Stoss, *Anunciación*, 1517-1518. Nürnberg (Alemania), iglesia de san Lorenzo.
- Teófanos de Creta, *Anunciación*, 1546, temple sobre tabla. Monte Athos (Grecia), monasterio Stavronikita.

Bibliografía

AMO HORGA, Luz María del (2009): “La iconografía de la Navidad. I: Ciclo de la Navidad o Encarnación”. En: *La Natividad: Arte, religiosidad y tradiciones populares*. Ediciones Escorialenses (EDES), Madrid, pp. 233-252. Disponible en línea: http://www.todalanavidad.es/LA_ICONOGRAFIA_DE_LA_NAVIDAD.pdf

BECKWITH, John (1979): *Early Christian and Byzantine Art*. Penguin Books, Londres.

BLASONE, Pino (2008a): *Byzantine Annunciations. An Iconography of Iconography*. Disponible en línea: <http://es.scribd.com/pinoblasone/d/4597267-Byzantine-Annunciations-An-Iconography-of-Iconography>

BLASONE, Pino (2008b): *Space and time of the Annunciation*. Disponible en línea: <http://es.scribd.com/pinoblasone/d/2531940-Space-and-Time-of-the-Annunciation>

DENNY, Don (1977): *The Annunciation from the Right, from Early Christian Times to the Sixteenth Century*. Garland, Nueva York

GÓMEZ SEGADÉ, Juan Manuel (1988): “Sobre las fuentes de la iconografía navideña en el arte medieval español”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. I, nº 1, pp. 159-186. Disponible en línea: <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0108.html>

GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio Ignacio (1996): “*Parvulus Puer in Annuntiatione Virginis*. Un estudio sobre la iconografía de la Encarnación”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, t. 9, pp. 11-45.

Disponible en línea: e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerie7-12CFA669-3203-7822-63A0-1E5BE36CA592&dsID=Documento.pdf

GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio Ignacio (2002): *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (siglos XI-XV)*, Tesis Doctoral, UNED.

GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio Ignacio (2008-2013): *Parvulus Puer in Annuntiatione Virginis*. Página web dedicada a las Anunciaciones con Niño. Disponible en línea: <http://www.xente.mundo-r.com/juliomonta/anunciacion/index.htm>

MAGUIRE, Henry (1996): *The icons of their bodies*. Princeton University Press, Nueva Jersey.

MÂLE, Émile (1995) (1ª edición 1908): *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*. Armand Colin, París.

MATEO GOMEZ, Isabel (1988): “Iconografía de la Concepción de Cristo: del clasicismo al mundo cristiano”. En: *La Orden Concepcionista*. Universidad de León, León, vol. 2, pp. 135-138.

MATEO GÓMEZ, Isabel (1993): “Temas paganos cristianizados”. En: *VI Jornadas del departamento de Historia del arte Diego Velázquez: La visión del mundo clásico en el arte español*. Alpuerto – CSIC, Madrid, pp. 37-48.

PUIG, Armand (2008): *Los Evangelios Apócrifos*. Ariel, Madrid.

RÉAU, Louis (1996) (1ª edición 1956-1959): *Iconografía del Arte Cristiano. Tomo I, Vol. 2. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

ROBB, David M. (1936): “The iconography of the Annunciation in the fourteenth and fifteenth centuries”, *The Art Bulletin*, vol. 18, nº 4, pp. 480-526.

RUDRAUF, Lucien (1943): *L'Annonciation. Etude d'un thème plastique et de ses variations en peinture et en sculpture*. Grou-Radenez, París.

SABE ANDREU, Pedro (2005): “Himno Akáthistos”. En: *María y el éxodo en el himno Akáthistos*. Facultad de Teología San Dámaso, Madrid. Disponible en línea: www.akathistos.es/pedrosabe.pdf

SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva; ÁLVAREZ CLAVIJO, María Teresa (1996): “Los temas iconográficos de la Anunciación-Coronación y de la Asunción en la escultura de los siglos XII y XIII en La Rioja, y sus relaciones con Álava”, *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, nº 15. *Revisión del arte medieval en Euskal Herria*, pp. 405-421. Disponible en línea: <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/artes/15/15405421.pdf>

SANTIAGO DE LA VORÁGINE (1989) (1ª edición 1982): *La Leyenda Dorada*. Alianza Editorial, Madrid.

TRENS, Manuel (1948): *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Plus Ultra, Madrid.



▲ **Anunciación.** Samito de seda, siglos VIII-IX. Ciudad del Vaticano, Museos Vaticanos.

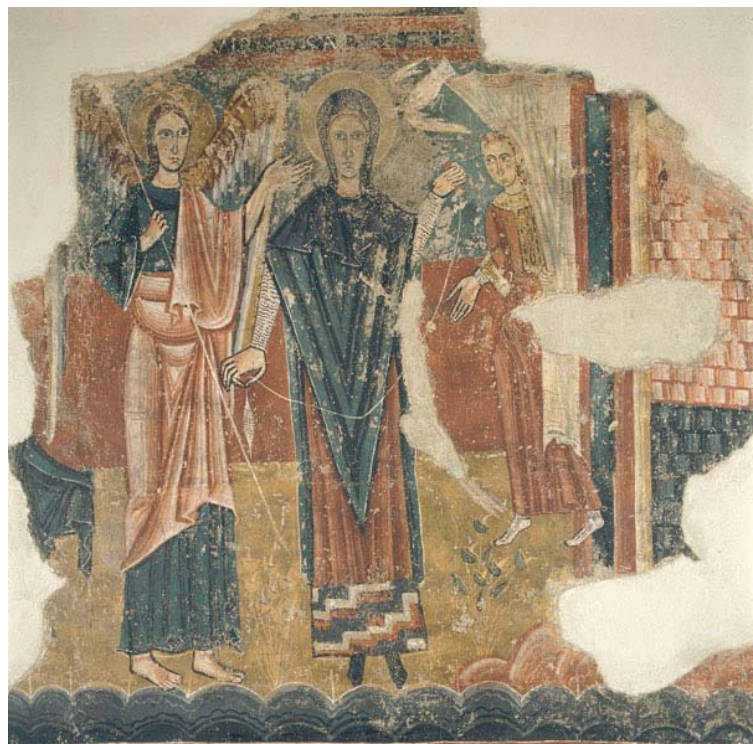
<http://images.metmuseum.org/CRDImages/cl/web-large/isl642c.jpg> [captura 10/7/2013]

◀ **Anunciación de Ustiug.** Escuela de Novgorod, primera mitad del siglo XII, temple sobre tabla. Moscú, Galería Tretiakov.

<http://www.mossenjoan.com/cicleB/advent/fotos/4advent3.jpg> [captura 10/7/2013]

▼ **Anunciación.** Pinturas murales de San Pedro de Sorpe (Lérida, España), mediados del siglo XII. Barcelona, MNAC.

http://art.mnac.cat/woa_image_big.html?id=30232 [captura 10/7/2013]



◀ **Icono de la Anunciación.** Constantinopla, finales del siglo XII. Monasterio de Santa Catalina del Sinaí (Egipto).

<http://images.icon-art.info/main/03200-03299/03271.jpg> [captura 10/7/2013]





▲ **Anunciación. Pinturas murales de Castel Appiano, Bolzano (Italia), c. 1200.**

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:12th_century_unknown_painters_-_Annunciation_-_WGA19687.jpg
[captura 10/7/2013]

◀ **Anunciación y coronación de la Virgen. Relieve del machón suroeste del claustro de Santo Domingo de Silos (Burgos, España), c. 1160-1170.**

[Foto: Fco. de Asís García]



◀ **Anunciación. Jambas de la portada central de la fachada occidental de la catedral de Reims (Francia), c. 1230-1260.**

<http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/arth212images/gothic/Reims/sculpture/annunciation.jpg>
[captura 10/7/2013]

▶ **Anunciación. Jambas de la puerta del claustro alto de la catedral de Burgos (España), c. 1260-1270.**

[Foto: Fco. de Asís García]



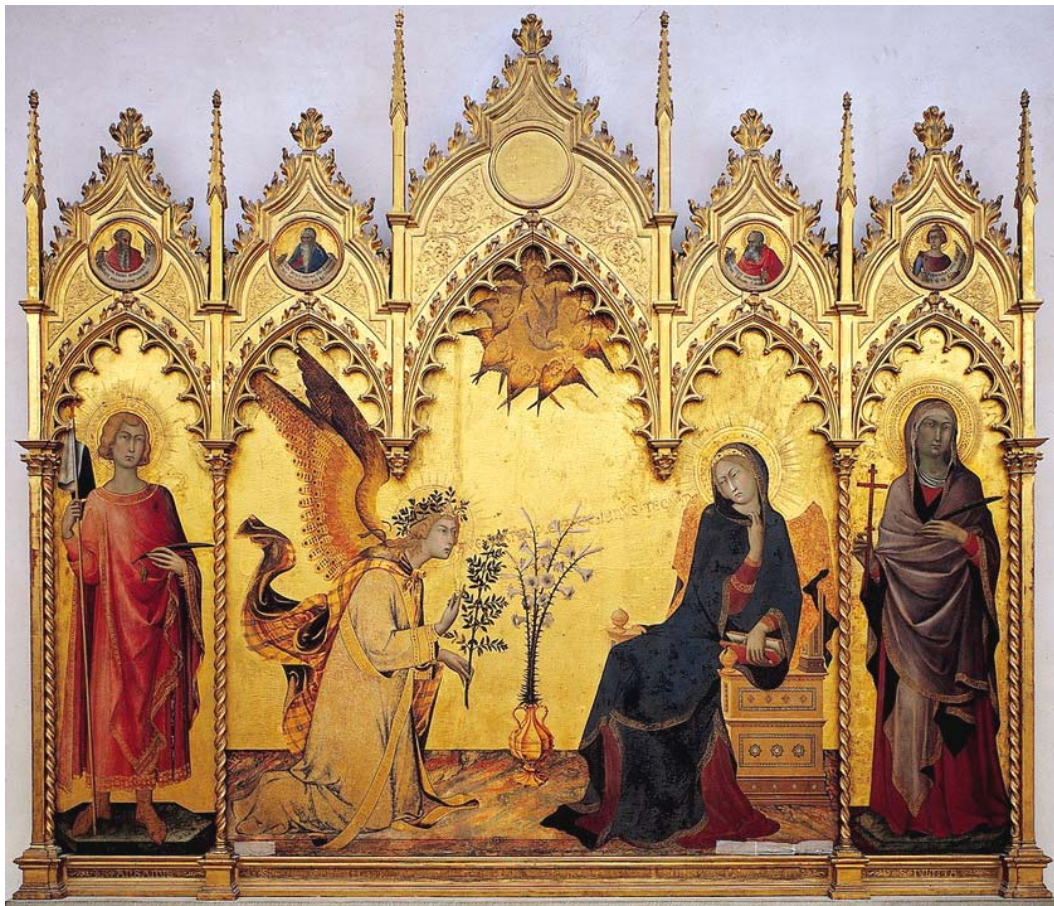


▲ Jacopo Torriti, *Anunciación*. Mosaicos del ábside de Santa Maria Maggiore de Roma (Italia), c. 1295.

<http://1.bp.blogspot.com/-sqiSbJ2G0CI/TuYcfdHUII/AAAAAAAAA9Y/WzUENeBFN8/s400/01+Annunciation+-+Jacopo+Torriti+1296.jpg> [captura 10/7/2013]

► Icono de la Anunciación, Constantinopla, c. 1320, mosaico. Londres, Victoria & Albert Museum.

http://media.vam.ac.uk/media/thira/collection_images/2006BG/2006BG0272_jpg_1.jpg [captura 10/7/2013]



Simone Martini y Lippo Memmi, *Anunciación*, c. 1333. Florencia, Galleria degli Uffizi.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Simone_Martini_truecolor.jpg [captura 10/7/2013]



Melchior Broederlam, Retablo de la Cartuja de Champmol, Dijon (Francia), c. 1393-1399, temple sobre tabla, detalle. Dijon, Musée des Beaux-Arts.

<http://www.wga.hu/art/b/broederl/02left1.jpg> [captura 10/7/2013]



Tapiz con la Anunciación, Arras (Francia), c. 1410-1430, lana e hilos metálicos. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

http://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_45.76.jpg [captura 10/7/2013]



Robert Campin, Tríptico de Mérode, c. 1427-1432, óleo sobre tabla, panel central. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Robert_campin_-_de_m%C3%A9rode_altaarstuk.jpg [captura 10/7/2013]



Jan Van Eyck, *Díptico de la Anunciación*, c. 1433-1435, óleo sobre tabla. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

http://www.museothyssen.org/img/obras_grande/1933.11.1-2.jpg
[captura 10/7/2013]

Anunciación. Capitel de la galería norte del claustro del monasterio de Santa María la Real de Nieva (Segovia, España), segundo cuarto del siglo XV.

[Foto: Fco. de Asís García]



Nicolás Francés, *Retablo de la vida de la Virgen y de San Francisco*, La Bañeza (León, España), c. 1445-1460, temple y óleo sobre tabla, detalle. Madrid, Museo Nacional del Prado.

http://www.museodelprado.es/imagen/alta_resolucion/P02545.jpg
pg [captura 10/7/2013]



▲ Hans Memling, *Díptico de la Anunciación*, c. 1467-1470, óleo sobre tabla. Brujas, Groeninge Museum.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Memling_-_Annunciation_-_WGA14811.jpg
[captura 10/7/2013]

► Veit Stoss, *Anunciación*, 1517-1518. Nürnberg (Alemania), iglesia de san Lorenzo.

[Foto: Fco. de Asís García]



Teófanos de Creta, *Anunciación*, 1546, temple sobre tabla. Monte Athos (Grecia), monasterio Stavronikita.

<http://home.yebo.co.za/~xenitis/DodekaortoAnnuntiation.jpg>
[captura 10/7/2013]

EL LIBRO DE LA VIDA

Helena CARVAJAL GONZÁLEZ

Universidad Complutense de Madrid
Dpto. de Historia del Arte I (Medieval)
hcarvajal@ucm.es

Recibido: 12/10/2013

Aceptado: 21/11/2014

Resumen: El *libro de la vida* es un objeto que porta en su mano izquierda Cristo en majestad y a veces el Cordero y en el que están escritos los nombres y las acciones de los hombres. Su origen textual se encuentra en el Antiguo Testamento desde donde pasará al Nuevo, especialmente al Apocalipsis. En ocasiones recibe también el nombre de *libro de los siete sellos*.

Palabras clave: Libro de la vida, libro de la ley, libro de los siete sellos, Pantocrátor, Cristo en majestad, Cordero de Dios.

Abstract: The *Book of life* is an object carried by Christ or the Holy Lamb in which the names and actions of humanity are written. Its textual origin can be located in the Old Testament but it also appears in the New Testament, especially in the Apocalypse. Sometimes it is also called *book of the seven seals*.

Keywords: Book of life, book of the law, book of seven seals, Pantocrator, Christ in majesty, Lamb of God.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Con el término *libro de la vida* se denomina el que porta en su mano el *Pantocrátor* o Cristo en majestad, bien en forma de códice o de rollo. En las imágenes altomedievales este objeto también puede ser llevado por el Cordero de Dios quien, según el Apocalipsis, lo toma del que está sentado en el trono¹.

Este libro aparece a veces mencionado en el Antiguo Testamento como el que contiene el nombre de los vivos y del que son borrados los muertos, y en otras ocasiones como el listado de las buenas y malas acciones de los hombres. Con este último significado pasará al Nuevo Testamento y especialmente al Apocalipsis, de donde se toma este elemento iconográfico (véase el apartado “Fuentes escritas”). En este último libro bíblico recibe también el nombre de *libro de los siete sellos*².

Aunque no es frecuente, existen algunos casos en los que el Niño Jesús, en brazos de María, aparece escribiendo sobre un rollo, probablemente una alusión al *libro de la vida*, como se observa, por ejemplo, en la miniatura con la imagen de la donante arrodillada del *Libro de Horas de Katharina van Kleef* (c. 1440, Pierpont Morgan Library, MS M.945, fol. 1v).

¹ Sobre la iconografía del *Agnus Dei* se puede consultar CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (2010).

² En Apocalipsis 20, 12 se dice que el de la vida es *otro libro* y por tanto diferente a los ya mencionados, como el de los siete sellos. Sin embargo, la tradición los ha asociado debido a que ambos libros pertenecen al Cordero.

Un tercer contexto en el que aparece el *libro de la vida* es el de la *Etimasia*, el trono vacío que espera al que ha de venir a juzgar. Aunque con frecuencia es la cruz la que ocupa el asiento, muchas otras veces es un libro el que aparece reemplazando a Cristo. Dadas las connotaciones probatorias de las acciones humanas que posee el *libro de la vida*, es muy probable que sea este al que aluden algunas representaciones de la *Etimasia*, como la que se conserva en la escena del Juicio Final de la Basílica de Santa Maria Assunta en Torcello (Italia)³.

El libro aparece acompañando a Cristo o al Cordero en las escenas propiamente de juicio, posiblemente con el carácter probatorio antes mencionado, derivado de las buenas y malas acciones de los hombres, pero también en la *Maiestas Domini*, por lo que probablemente en estas escenas de majestad se haya transformado en símbolo de poder y autoridad.

Según Emmerson y McGinn, en el contexto apocalíptico medieval, el *libro de la vida* representa la presciencia de Dios⁴.

Aunque a veces se ha definido el objeto que porta el Pantocrátor como *libro de la ley*, estrictamente este término corresponde a aquel en el que están inscritos los mandamientos y preceptos que Yahvé establece en su alianza con el pueblo de Israel. Las referencias a este libro son frecuentes en el Antiguo Testamento pero descienden notablemente en el Nuevo. Sus representaciones casi siempre se circunscriben a aquellas relativas a Moisés y la alianza del Sinaí.

Algunos autores se refieren al libro que porta Cristo como *libro de la sabiduría*, probablemente en referencia al de Salomón, uno de los libros sapienciales del Antiguo Testamento. Si bien la sabiduría es un atributo de la Divinidad, como señala Ap 5, 11 y 7, 11⁵, no existe en el Apocalipsis ninguna conexión directa con este texto concreto que justifique el porqué de esa denominación.

Atributos y forma de representación

El texto apocalíptico describe el libro que lleva el que está sentado en el trono como “escrito por el anverso y el reverso, sellado con siete sellos”⁶. Se trata por tanto de un texto opistógrafo, escrito por ambas caras, lo que, en opinión de González Ruiz, se hacía “probablemente para que nadie pudiera añadir o quitar nada a una escritura que se considera divina”⁷.

En ocasiones, cuando el libro aparece cerrado y, sobre todo cuando adquiere la forma de rollo, puede mostrar siete sellos de lacre o cera coloreada en referencia al texto apocalíptico. Réau considera que este motivo emula los testamentos del mundo antiguo,

³ Mario Righetti afirma que muchas de estas imágenes de la *Etimasia* en el arte tardoantiguo representan el libro de los Evangelios como recuerdo de Cristo Legislador. Vid. RIGHETTI, Mario (1955): *Los Libros de Lectura. El evangeliario*, pp. 276-280.

⁴ EMMERSON, Richard Kenneth y MCGINN, Bernard (1992): p. 301.

⁵ “Digno es el Cordero degollado de recibir el poder, la riqueza, la sabiduría la fuerza, el honor, la gloria y la alabanza”. “«Amén. Alabanza, gloria, sabiduría acción de gracias, honor, poder y fuerza, a nuestro Dios por los siglos de los siglos. Amén.»”

⁶ Ap. 5, 1-5 y 14, Ap. 6, 1-2.

⁷ GONZÁLEZ RUIZ, José María (1987): p. 109.

que según el derecho romano debían llevar los sellos de siete testigos para ser considerados válidos⁸. Sin embargo, este motivo del libro sellado, como símbolo de lo que solo el elegido puede abrir y leer, es empleado también en el Antiguo Testamento, concretamente en Isaías 29, 11: “Y será para vosotros toda revelación/ como palabras de un libro sellado,/ que se lo dan a uno que sabe de letras/ diciéndole: «Ea, lee eso»;/ y dice el otro: «No puedo, está sellado»” y Daniel 12, 4: “Y tú, Daniel, guarda estas palabras y sella el libro hasta el momento final. Muchos lo consultarán y aumentarán su saber”.

El *libro de la vida* puede aparecer tanto abierto como cerrado, ya que en el Apocalipsis se insiste en que solo el Cordero, y por tanto Cristo, puede abrirlo. Cuando se muestra abierto suele aparecer escrito sobre él el texto bíblico *Ego sum lux mundi* (Yo soy la luz del mundo, Jn 8, 12) y, menos frecuentemente *Ego sum via, veritas et vita* (Yo soy el camino, la verdad y la vida, Jn 14, 5)⁹.

Aunque textualmente la apertura de los siete sellos por el Cordero tiene gran relevancia, son pocas las ocasiones en las que se representa esta acción sino, más bien, las consecuencias que cada apertura traerá consigo. Un ejemplo paradigmático es el representado en el ciclo de los Beatos: la apertura de los cuatro primeros supone la liberación de los cuatro jinetes, el quinto sello trae consigo el clamor de los mártires, el sexto provoca un violento terremoto y la elección de los 144.000 sellados y, por último, la apertura del séptimo sello genera un silencio en el cielo “como de media hora”. Uno de los códices en los que esta apertura se representa de manera más gráfica es el Beato de Saint-Sever, que en el bifolio 108v-109r muestra al Cordero retirando con la pata los sellos al tiempo que se liberan los jinetes apocalípticos.

Aunque en el Apocalipsis se describe el *libro de la vida* como un *volumen*, formato antiguo del libro que se desplegaba en horizontal, el que aparece en manos de la divinidad puede representarse también como un códice o como un rollo vertical (*rotulus*), ya que al tratarse de un atributo de Cristo o del Cordero carece de las connotaciones simbólicas temporales que la iconografía atribuye a los formatos librarios¹⁰. Así, aunque en occidente la incidencia del formato rollo descenderá a medida que avancen los siglos siendo sustituido por el códice, encontramos algunos ejemplos de su pervivencia en época románica, como es el frontal de altar procedente de Santa María de Besora (Barcelona) del siglo XII y custodiado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña¹¹.

⁸ RÉAU, Louis (2001): p. 716.

⁹ El mundo del cristianismo oriental ofrece una casuística más variada. Como ejemplo se puede mencionar la escena de *proskynesis* de León VI ante Cristo que aparece en el luneto de la entrada imperial de Santa Sofía de Constantinopla (finales del siglo IX); en esta composición sobre el libro aparece el texto griego “La paz sea contigo. Yo soy la luz del mundo”.

¹⁰ Este texto constituye un primer acercamiento a un estudio actualmente en curso sobre los formatos del libro en el arte y sus connotaciones simbólicas.

¹¹ Se ha apuntado que el uso del rollo en algunas imágenes románicas podría deberse a la adopción de fuentes iconográficas bizantinas presentes en la Europa Occidental desde siglo XII. Sin embargo, aunque la incidencia de la representación de este formato librario pudiera ser mayor en el mundo oriental o en zonas de influencia –como sucede en la coronación de Roger II por Cristo en la iglesia de Santa María dell’Ammiraglio (La Martorana, Palermo)– no es el rollo el tipo librario usado mayoritariamente en las imágenes del pantocrátor bizantino. Además, las connotaciones temporales que se otorgan a cada uno de estos tipos –rollo y códice– en Occidente se detectan en el mundo bizantino, que distingue también claramente su empleo en escenas de narración “historicista” frente a aquellas contemporáneas o atemporales.

Cuando se muestra cerrado suele presentar una rica encuadernación que reproduce con fidelidad las del momento artístico correspondiente, labradas en marfil, engastadas de cabujones o recubiertas de cuero gofrado o dorado. Un ejemplo notable de esta similitud se aprecia en el lóbulo central de la *Pala d'oro* de San Marcos de Venecia en la que Cristo porta un libro cuajado de pequeñas piedras y cristales con engarce de garras, muy similar a destacadas encuadernaciones de orfebrería coetáneas, como la del *Evangelario de Otón III* conservado en la Staatsbibliothek de Munich. En el caso de las representaciones del *libro de la vida* en el ciclo de los Beatos, en general las cubiertas que reproducen las iluminaciones son muchos más austeras, como corresponde al tipo de encuadernación monástica en madera o tabla recubierta de cuero, propia de la Alta y Plena Edad Media¹².

Fuentes escritas

El concepto del *libro de la vida* parece tener su origen en la tradición textual hebrea, desde donde pasará al arte cristiano. Aparece mencionado frecuentemente en el Antiguo Testamento como un escrito que contiene el nombre de los vivos y del que son borrados los muertos:

Moisés volvió a Yahvé y dijo: “Este pueblo ha cometido un gran pecado al hacerse un dios de oro. Pero ahora, ¡si quieres perdonar su pecado...!, si no, bórrame del libro que has escrito”. Yahvé respondió a Moisés: “Al que haya pecado contra mí, lo borraré yo de mi libro”.

Ex 32, 31-33

Mi embrión veían tus ojos; en tu libro están inscritos los días que me has fijado, sin que aún exista el primero.

Sal 139, 16

Probablemente se trate de una imitación de los listados genealógicos que permitían probar la pertenencia al pueblo de Israel:

Y éstos eran los que venían de Tel Mélaí, Tel Jarsá, Querub, Adón e Imer, y que no pudieron probar si su familia y su estirpe eran de origen israelita: los hijos de Delafás, los hijos de Tobías, los hijos de Necodá: Y entre los sacerdotes, los hijos de Jobaías, los hijos de Hacós, los hijos de Barzilay -el cual se había casado con una de las hijas de Barzilay el galaadita, cuyo nombre adoptó-. Éstos investigaron en su registro genealógico, pero no figuraban; por lo cual se les excluyó del sacerdocio¹³.

Nh 7, 61-64

En otros textos veterotestamentarios, el *libro de la vida* contiene no solo los nombres sino, especialmente, las acciones y destino de los inscritos:

Añade culpa a su culpa, no tengan acceso a tu justicia; sean borrados del libro de la vida, no sean inscritos con los justos.

Sal 69, 28-29

¹² Un caso único por su rareza es el de la iglesia de San Miguel de Estella (Navarra, España), en donde Cristo sostiene un libro con un crismón en relieve sobre la cubierta. Dicha iconografía peculiar puede responder a un deseo de mostrar el carácter trinitario de Cristo en respuesta a ciertas herejías como la albigense. Vid. MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier (1984).

¹³ Al respecto vid. “Libro” en AUSEJO, Serafín de, y HAAG, Herbert (1981): cols. 1100-1105.

En aquel tiempo surgirá Miguel, el gran Príncipe que se ocupa de tu pueblo. Serán tiempos difíciles como no los habrá habido desde que existen las naciones hasta ese momento. Entonces se salvará tu pueblo, todos los inscritos en el libro.

Dn 12, 1

Con este mismo sentido pasará al Nuevo Testamento donde se localizan referencias en el evangelio de Lucas, en la carta de San Pablo a los Filipenses y sobre todo en el Apocalipsis¹⁴, donde es el Cordero el que porta el libro, tras haberlo tomado del que está sentado en el trono:

Entonces vi, de pie, en medio del trono y de los cuatro Vivientes y de los Ancianos, un Cordero, como degollado; tenía siete cuernos y siete ojos, que son los siete espíritus de Dios, enviados a toda la tierra. Y se acercó y tomó el libro de la mano derecha del que está sentado en el trono.

Ap 5, 6-7

Un texto interesante que explica la consolidación de este motivo es el Libro I, 3, del *Rationale divinatorum officiorum* de Guillermo Durando, redactado hacia finales del siglo XIII. En él, Durando explica:

*Sed et divina majestas depingitur quandonde cum libro clauso in manibus, quia nemo inventus est dignus aperire illum, nisi Leo de tribu Juda, et quandoque cum libro aperto, ut in illo quisque legat, quod ipse est lux mundi, et via, veritas ac vita, et liber vitae*¹⁵.

Hugo de San Víctor (1096-1114) en su *De arca Noe morali* empleará repetidas veces la imagen del *liber vitae*:

*Cujus origo aeterna, cujus incorruptibilis essentia, cujus cognitio sit vita, cujus scriptura indelebilis, cujus inspectus desiderabilis, cujus doctrina facilis, cujus profunditas imperscrutabilis, cujus verba innumerabilia, et unum tamen verbum omnia, hic sit liber vitae*¹⁶.

Del mencionado autor lo tomará San Buenaventura (1218-1274), quien también lo incluye en muchas de sus obras:

*Hic autem liber vitae per se et in se explicite et expresse testimonium dat irrefragabile Trinitati aeternae his qui revelata facie in patria Deum vident, in via autem testimonium secundum influentiam lucis, cuius capax est anima in statu viae; ut enim dicitur Ioannis primo: Vita erat lux hominum, quia liber iste vitae est lux vera, quae illuminat omnem hominem venientem in hunc mundum*¹⁷.

¹⁴ Lc 10, 20; Flp 4, 3; Ap 3, 5; 5, 1-10; 13, 8; 17, 8; 20, 12-15; 21, 27.

¹⁵ “La Divina Majestad es a veces representada con un libro cerrado en sus manos, porque nadie era encontrado digno de abrirlo salvo el León de Judá; y algunas veces Él es representado con un libro abierto para que cualquiera pueda leer en él que Él es la luz del mundo, y el camino, la verdad y la vida, y el libro de la vida”. Traducción de la autora a partir de la versión inglesa de GUILLERMO DURANDO (2007): p. 37.

¹⁶ “Cuyo origen eterno, cuya esencia incorruptible, cuyo conocimiento es la vida, cuya escritura es indeleble, cuya visión deseable, cuya instrucción fácil, cuya profundidad inescrutable, cuyas palabras innumerables, pero también todas [sean] una Palabra, este es el libro de la vida”. HUGO DE SAN VÍCTOR (1879): lib. 2, cap. XI, col. 643.

¹⁷ “Así, pues, este libro de la vida, por sí mismo y en sí mismo, da explícitamente y expresamente un testimonio irrefutable de la Trinidad eterna a aquellos que ven a Dios con la cara descubierta en su patria,

Ramon Llull (1232-1315)¹⁸, Heinrich Seuse (1300-1366) o Marquard von Lindau († 1392) van a hacer uso también de estas metáforas¹⁹.

Otras fuentes

En la configuración externa del libro es interesante tener en cuenta las propias encuadernaciones medievales conservadas, pues las representaciones del *libro de la vida* reproducen con extrema fidelidad las cubiertas empleadas en cada periodo artístico, ya sean de marfil, orfebrería, madera o cuero.

En ocasiones el libro aparece siendo portado con las manos veladas, en señal de respeto, incluso cuando es el mismo Cristo el que lo sostiene, como aparece en la *Maiestas* del Codex Amiantinus (Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, Cat. Sala Studio 6, fol. 796v) o en la escena de las cartas a las Iglesias de Éfeso, Esmirna, Pérgamo y Tiartira del llamado *Apocalipsis Flamenco* (París, BnF, Ms. Néerlandais 3, fol. 3r). Esta reverencia hacia la figura del libro probablemente esté reflejando usos litúrgicos constatados desde época tardoantigua, como es la costumbre de portar objetos sagrados protegiéndolos con un lienzo, práctica reflejada ampliamente en la iconografía.

Extensión geográfica y cronológica

La representación de Cristo o el Cordero con el *libro de la vida* en la mano es especialmente abundante durante la Alta Edad Media en todo el orbe cristiano, aunque los primeros ejemplos parecen encontrarse en el arte del periodo justiniano.

A medida que la representación de la *Maiestas Domini* de tipo apocalíptico pierda intensidad a favor del Cristo varón de dolores o del Cristo maestro en época gótica, también lo hará la ubicuidad del *libro de la vida*, que quedará unido a aquellas piezas de temática fundamentalmente apocalíptica e, incluso en estas, su aparición resulta menos frecuente.

Soportes y técnicas

La representación del *libro de la vida* está indisolublemente unida a la propia representación del Pantocrátor y del Cordero apocalíptico, por lo que suele aparecer en los mismos contextos.

Como se ha señalado, a lo largo de la Alta y Plena Edad Media su presencia será abundante en pintura y escultura de gran formato, tanto en ábsides pintados como en portadas esculpidas, pero también en las artes suntuarias, decorando obras de orfebrería, marfiles, ricas telas, esmaltes y, por supuesto, en la iluminación de manuscritos.

Precedentes, transformaciones y proyección

Como se ha señalado en el apartado “Extensión geográfica y cronológica”, la representación del tema del *libro de la vida* perderá intensidad a partir de la Baja Edad

pero en este mundo da testimonio según la influencia de la luz de la que es capaz el alma que se encuentra de camino; como se dice en el primer capítulo del Evangelio de Juan: la vida era la luz de los hombres, porque este libro de la vida es la luz verdadera que ilumina a todo hombre que viene a este mundo”. BUENAVENTURA, Santo (1901): vol. V, 55.

¹⁸ FRIEDLEIN, Roger (2011): p. 158.

¹⁹ MOSSMAN, Stephen (2010): pp. 219-224.

Media, aunque su presencia se detecta aún en la Edad Moderna y Contemporánea, con frecuencia adornado objetos litúrgicos relacionados con el sacramento de la Eucaristía²⁰.

La magnífica serie de grabados xilográficos del Apocalipsis realizada por Alberto Durero en 1498 mantiene la imagen del libro en la escena de Juan en las nubes contemplando la *Maiestas*. Aquí aparece representado como un códice del que cuelgan los siete sellos, apoyado en el regazo de Dios y sobre el que posa sus patas el Cordero.

Prefiguras y temas afines

No todas las imágenes de Cristo portando un libro son necesariamente representaciones de la temática apocalíptica. Así, en el mosaico que ocupa el ábside de la iglesia de Santa Pudenciana en Roma, el libro que porta Cristo tiene escrito el texto *DOMINUS CONSERVATOR ECCLESIAE PUDENTIANAE* (El Señor conserva la iglesia de Pudenciana).

La representación de Cristo con el *libro de la vida* es, hasta cierto punto, similar a la del tema de la *Traditio legis* o entrega de la ley a los discípulos, normalmente San Pedro y San Pablo. Este tema, heredado del mundo clásico, fue muy habitual durante los primeros siglos del arte cristiano (Sarcófago de Junio Basso) aunque encontramos pervivencias del mismo en el mundo románico (Portada de San Pau del Camp, Barcelona). Con frecuencia, aunque no siempre, la imagen de la *Traditio legis* emplea el rollo, como recuerdo del formato habitual del libro en el mundo antiguo grecolatino y hebreo, y además suele incluir la representación de los mencionados discípulos.

Aunque evidentemente son temas iconográficamente muy lejanos entre sí, existen abundantes personajes del Antiguo y del Nuevo Testamento que portan libro, como los profetas (por ejemplo, Moisés), evangelistas, padres de la Iglesia, etc. La ubicación de los temas y los elementos complementarios (el nimbo crucífero o la presencia del Tetramorfo²¹ en el caso de Cristo, los símbolos parlantes para los santos, etc.) son los que establecen las diferencias entre unos y otros motivos.

Selección de obras

- Cristo cosmocrator. Mosaico del ábside de San Vital de Rávena (Italia), siglo VI.
- Cordero apocalíptico sobre el libro cerrado. *Apocalipsis de Bamberg*, Reichenau (Alemania), c. 1010. Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 140, fol. 13v.
- Cristo en majestad con el libro abierto. *Pala d'oro*, iniciada en 976. Tesoro de San Marcos de Venecia (Italia).
- Apertura del séptimo sello. *Beato de Fernando I y Sancha*, León (España), 1047. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. Vit. 14-2, fol. 162v.

²⁰ La representación del Cordero sobre el libro de los siete sellos es imagen concretamente del cabildo de la Catedral de Zamora por lo que aparece bordado en oro sobre las capuchas de las “Capas del Cordero”, capas pluviales del siglo XIX que portan los miembros del Cabildo en determinadas ocasiones. [<https://catedraldezamora.wordpress.com/historia/cabildo-catedral/> (consulta de 19/11/2014)].

²¹ Vid. GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2011).

- Cristo en majestad con el libro abierto. Pinturas murales del ábside de San Clemente de Taüll, Lérida (España), c. 1123. Barcelona, MNAC.
- Apertura del primer y segundo sello. *Beato de Saint-Sever*, Saint-Sever (Francia), anterior a 1072. París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 8878, fol. 108v.
- Cordero apocalíptico sobre el libro cerrado. *Beato de Navarra*, ¿Astorga (León, España)?, finales del siglo XII. París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Nouv. Acq. Lat. 1366, fol. 59r.
- Cristo con el libro abierto. Tímpano de la portada del Sarmental de la catedral de Burgos (España), c. 1240.
- Pantocrátor con el libro cerrado. Luneto del exonártex de San Salvador de Chora, Estambul (Turquía), primer tercio del siglo XIV.

Bibliografía

AUSEJO, Serafín de; HAAG, Herbert (1981): *Diccionario de la Biblia*. Herder, Barcelona.

BUENAVENTURA, Santo (1901): *Quaestiones disputatae de mysterio Trinitatis. Opera Omnia*, vol. 5. Ex Typographia Collegii S. Bonaventurae, Ad Claras Aquas.

CARRIÓN GÚTIEZ, Manuel (1993): “La encuadernación española en la Edad Media”. En: ESCOLAR, Hipólito (dir.): *Los manuscritos. Historia ilustrada del libro español*. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, pp. 365-399.

CARVAJAL GONZÁLEZ, Helena (2010): “El *Agnus Dei*”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 2, nº 4, pp. 1-8.

CHECA CREMADES, José Luis (2003): *Los estilos de encuadernación: s.III d.J.C-siglo XIX*. Ollero y Ramos, Madrid.

CHORDÁ, Frederic (2011): “Dios renovador del universo en el ábside de Sant Climent de Taüll”, *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, nº 25, pp. 15-38.

DELGADO GÓMEZ, Jaime (1997-1998): “Cristo Rey aclamado por Pedro y Pablo en San Paio de Abeleda”, *Porta da aira: revista de historia del arte orensano*, nº 8, pp. 9-22.

EMMERSON, Richard Kenneth; MACGINN Bernard (1992): *The Apocalypse in the Middle Ages*. Cornell University Press, Ithaca (NY).

ESCOLAR, Hipólito (1988): *Historia del libro*. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid.

FRIEDLEIN, Roger (2011): *El diàleg en Ramon Llull: l'expressió literària com a estratègia apològica*. Universitat de Barcelona, Barcelona.

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2011): “El Tetramorfo”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 3, nº 5, pp. 61-73.

GONZÁLEZ RUIZ, José María (1987): *Apocalipsis de Juan: El libro del testimonio cristiano*. Ediciones Cristiandad, Madrid.

GUILLERMO DURANDO (2007): *The Rationale Divinorum Officiorum of William Durand of Mende: A new translation of the prologue and book one by Timothy M. Thibodeau*. Columbia University Press, Nueva York.

HUGO DE SAN VÍCTOR (1879): *De arca Noe morali*, vol. CLXXVI de *Patrologia Latina*. Garnier, París.

MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, Javier (1984): “La portada de San Miguel de Estella. Estudio Iconológico”, *Príncipe de Viana*, año XLV, nº 173, pp. 439-461. Disponible en línea: <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/15714.pdf>

MOSSMAN, Stephen (2010): *Marquard von Lindau and the Challenges of Religious Life in Late Medieval Germany: The Passion, the Eucharist, the Virgin Mary*. Oxford University Press, Oxford.

PUIGARNAU TORELLÓ, Alfons (1999): *Imago Dei y Lux mundi en el siglo XII. La recepción de la Teología de la Luz en la iconografía del Pantocrátor en Catalunya*. Tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra. Disponible en línea: <http://www.tdx.cat/handle/10803/7481>

RÉAU, Louis (2001) (1ª ed. 1955-1959): *Iconografía del arte cristiano. Tomo 1, Vol. 2. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

RIGHETTI, Mario (1955): *Historia de la liturgia. Tomo I: Introducción general*. La Editorial Católica, Madrid.

UBIETA, José Ángel (ed.) (1999): *Nueva Biblia de Jerusalén*. Desclée de Brower, Bilbao [edición en CD-ROM].



▲ Cordero apocalíptico sobre el libro cerrado. *Apocalipsis de Bamberg*, c. 1010. Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Bibl. 140, fol. 13v.

<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:BambergApocalypseFolio013vLambAndBookWith7Seals.JPG> [captura 21/9/2014]

◀ Cristo cosmocrator. Mosaico del abside de San Vital de Rávena (Italia), siglo VI.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mosaics_of_S_Vitale_Ravenna_Apse_02.JPG [captura 21/9/2014]



Apertura del séptimo sello. *Beato de Fernando I y Sancha*, León (España), 1047. Madrid, BNE, Ms. Vitr. 14-2, fol. 162v.

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000051522> [captura 21/9/2014]



Cristo en majestad con el libro abierto. Pinturas murales del ábside de San Clemente de Taüll, Lérida (España), c. 1123. Barcelona, MNAC.

<https://grisocohen.files.wordpress.com/2012/03/19-tahull-iglesia-de-san-climent-1123-cristo-pantocrator.jpg> [captura 21/9/2014]



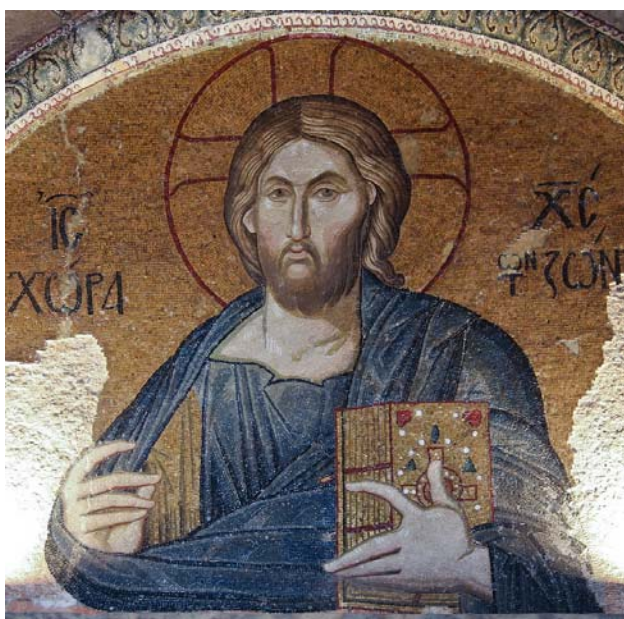
Cordero apocalíptico sobre el libro cerrado. *Beato de Navarra*, ¿Astorga (León, España)?, finales del siglo XII. París, BnF, Ms. Nouv. Acq. Lat. 1366, fol. 59r.

<http://visualiseur.bnf.fr/ConsulterElementNum?O=7908588&E=JPEG&Deb=1&Fin=1&Param=B> [captura 21/9/2014]



Cristo con el libro abierto. Tímpano de la portada del Sarmental de la catedral de Burgos (España), c. 1240.

[Foto: Fco. de Asís García]



Pantocrátor con el libro cerrado. Luneto del exonártex de San Salvador de Chora, Estambul (Turquía), primer tercio del siglo XIV.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint-Sauveur_in_Chora_-_Christ_Pantocrator.jpg [captura 21/9/2014]



Cristo en majestad con el libro abierto. *Pala d'oro*, iniciada en 976. Tesoro de San Marcos de Venecia (Italia).

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pala_d%27oro,_cristo_in_smalto_al_centro.jpg [captura 21/9/2014]

LA LUCHA DE CABALLEROS EN EL ROMÁNICO

Diana OLIVARES MARTÍNEZ

Universidad Complutense de Madrid
Dpto. de Historia del Arte I (Medieval)
diana.olivares@pdi.ucm.es

Recibido: 12/10/2013

Aceptado: 24/11/2014

Resumen: La aparición del tema de la lucha de caballeros en el Románico no puede distanciarse del mundo de la frontera y el ambiente bélico de los siglos XI y XII. La representación más habitual es el enfrentamiento de dos jinetes con lanzas y traje de combate, aunque pueden aparecer con infantería u otros jinetes. Suele realizarse una interpretación adscrita al plano moral, entendiéndose como la lucha entre el caballero cristiano y el enemigo musulmán, pudiendo ser distinguidos por la distinta forma del arma defensiva.

Palabras clave: caballero, *Miles Christi*, lucha de caballeros, combate, psicomaquia

Abstract: The depictions of the Knight Combat in Romanesque are clearly related to the continuous warlike atmosphere during the 11th-12th centuries. During the 12th century, this topic was at the height of its fame. Besides the Jousting depictions, the prevalent one was the approach to the moral by means of the depiction of the combat between the Christian Knight and the Moor enemy. Both appeared riding a horse and could be distinguished by the different shape of their defensive weapons.

Keywords: knight, *Miles Christi*, Jousting, Knight Combat, *pshychomachia*

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Durante los siglos XI y XII, el uso de las armas se convirtió en la actividad propia de la clase feudal, lo cual se incrementó con el nacimiento del espíritu de cruzada, tanto en la Península Ibérica contra los musulmanes, como en el resto de Europa, con el surgimiento de las Órdenes Militares, en estrecha conexión con la idea de cruzada. De hecho, la Iglesia aprobaba los enfrentamientos entre cristianos y musulmanes, razón por la cual muchos autores¹ han justificado la presencia de este tema en los muros de los templos románicos en un momento en el que el oficio de caballero era considerado una noble ocupación.

Durante el siglo XII el tema de la lucha de caballeros se encontró en su verdadero apogeo, poblando la pintura y escultura monumental románica de toda Europa, si bien hay una especial incidencia del tema en el Románico hispano.

¹ RUIZ MALDONADO, Margarita (1976): p. 62. Sostiene esta afirmación el título del estudio que Núñez Rodríguez dedicó a la iconografía del cruzado y el *milite*, siguiendo las palabras de San Pablo: “La guerra es mala, pero conviene, dado que es ineludible”. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (1995a).

Ruiz Maldonado² ha situado el origen de esta temática en la Reconquista de la Península Ibérica, habiéndose asimilado esta particular cruzada con las que se llevaron a cabo en Oriente. En todo caso, coincide con la creciente relevancia social de la figura del caballero en el contexto social y político del Románico europeo, en el que los cantares de gesta desempeñaron un papel fundamental.

La interpretación habitual de las escenas de lucha de caballeros en el Románico es la de la imagen del triunfo de la Iglesia sobre el Islam³, aunque también se ha considerado desde el punto de vista espiritual como una expresión de la *psicomaquia* o batalla interior del alma. No podemos obviar que en determinadas localidades la actividad bélica formaba parte de la vida cotidiana, y estas imágenes eran un reflejo de ello⁴. De hecho, en algunos ejemplos peninsulares puede confundirse esta iconografía con la del “duelo de villanos”⁵, un grupo de caballeros castellanos que sin alcanzar el grado de nobleza combatieron en numerosas batallas⁶.

Atributos y forma de representación

La representación más habitual es el enfrentamiento de dos jinetes con traje de combate⁷ y acometiéndose con lanzas. También pueden aparecer con infantería u otros jinetes completando la escena, que en ocasiones se sitúa en un entorno de arquitectura defensiva.

Aunque podían darse representaciones de torneos o justas, lo más frecuente era el acercamiento al plano moral mediante la representación de la lucha entre el caballero cristiano y el enemigo musulmán. Ambos se presentan a caballo y se distinguen por la distinta forma del arma defensiva, el escudo de forma oblonga⁸ para el cristiano, frente a la rodela islámica; aparte de que el segundo es el que suele aparecer derrotado. En un momento determinado los cristianos pasaron a usar la rodela, por lo que los guerreros musulmanes adoptaron el escudo bivalvo o adarga⁹. También hay casos en los que no se incide en la diferenciación de ambos bandos por los escudos e incluso aquellos en los que no se establece una diferencia de credo¹⁰.

² RUIZ MALDONADO, Margarita (1976): p. 63.

³ GARCÍA FLORES, Antonio (2001): p. 269.

⁴ Núñez realiza un profundo análisis sobre la iconografía y la figura del caballero y del cruzado en el siglo XII al que remitimos: NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (1995a).

⁵ MARÍÑO, Beatriz (1986).

⁶ De hecho algunos eran armados por el rey al no tener caballería propia. NUÑO GONZÁLEZ, Jaime (2007): p. 179.

⁷ Sobre los distintos elementos de la indumentaria del caballero y sus representaciones, remitimos al siguiente trabajo: NUÑO GONZÁLEZ, Jaime (2007).

⁸ Este lleva en ocasiones la cruz grabada en su superficie. Además, el hecho de que el vencedor sea generalmente el portador del escudo normando apoya la imagen de triunfo de la Iglesia contra el Islam que suele darse a estas escenas. GARCÍA FLORES, Antonio (2001): p. 269. Ha incidido sobre este asunto MONTEIRA ARIAS, Inés (2012b): pp. 230-268.

⁹ GARCÍA FLORES, Antonio (2001): p. 269.

¹⁰ Esto se dio en el sarcófago de Doña Sancha (Museo de las Benedictinas, Jaca), en el que a pesar de que siempre se quiso ver a un cristiano luchando contra un musulmán, se ha considerado que ambos son cristianos. SIMON, David (1979).

Además, en su vertiente de representación de “guerra santa” es frecuente que aparezcan en estas escenas personajes celestiales que acuden en ayuda de los combatientes cristianos que, gracias a ellos, conseguirían la victoria¹¹.

Fuentes escritas

En relación a las fuentes escritas que pudieron servir como fuente para este tema iconográfico, han de distinguirse dos géneros literarios diferenciados a los que remitiremos a continuación: la alegoría y la épica.

En primer lugar, debemos aludir a la *Psychomachia* de Prudencio¹², que en el siglo IV fue el primer poeta cristiano en utilizar este recurso en una composición en la que vicios y virtudes entablaban un duro combate, todo ello con un fin didáctico. En esta línea, Honorio de Autun, en el capítulo *De bello spiritualo* de su *De Gemma Animae*, también hace referencia a ese símil de la batalla espiritual.

La lucha de caballeros cristianos contra musulmanes fue un tema habitual en la poesía épica, por lo que contamos con numerosas fuentes literarias que describen los combates y exaltan la figura del guerrero, además de justificar las batallas como una guerra santa. Si nos acercamos al caso castellano, algunos de los poemas épicos conservados son el *Poema de Mío Cid*, *Poema de Fernán González*, *Las Mocedades del Cid*, el *Cantar de Roncesvalles* y *La leyenda de los Infantes de Lara*. En estos poemas se describen con todo detalle los duelos que tenían lugar en las distintas escenas bélicas, que también se ajustan a lo que podemos apreciar en las representaciones románicas. Por ejemplo, la descripción de la vestidura militar del caudillo castellano dada en el *Poema de Fernán González*, “Capyello, e almófar e cofya de armar...”¹³, o la narración de otras escenas:

“Feyro al rrey Garçia el sennor de Castyella/
a tal fue la feryda que cayo de la syella /
meyol toda la lança por medio de la tetyela /
que fuera del espalda paresçio la cochyella”¹⁴.

Entre las crónicas suele destacarse la *Adefonsi Imperatoris*, fechada hacia 1150, puesto que en ella se plantea la lucha contra los musulmanes como una guerra santa en la que participan activamente los obispos y se exalta la figura del monje guerrero, animando a la población a unirse a la “guerra contra el infiel”.

Este tipo de fuentes escritas nos permite comprender con más claridad las distintas representaciones de lucha de caballeros, como ocurre con el *Canto de Zamora*, que aparece prosificado en la *Crónica Najerense* y en la *Primera Crónica General* de Alfonso X, junto al *Cantar de Sancho II de Castilla*. En ambos cantares se describe el “riepto” o “reto”, recogiendo la realidad jurídica de la época, como es el combate judicial al cual se recurría para probar la verdad o falsedad y que en muchas ocasiones terminaba con el duelo ecuestre.

¹¹ SEIDEL, Linda (1986); GARCÍA FLORES, Antonio (2001): p. 269.

¹² PRUDENCIO, *Patrologia Latina*, vol. LX, cols. 19 y ss. [Consultado a través de *Patrologia Latina Database*, versión electrónica de la primera edición de Jacques-Paul Migne en 1844-1855 y 1862-1865].

¹³ *Poema de Fernán González*, estrofa 537, p. 155.

¹⁴ *Poema de Fernán González*, estrofa 696, p. 209.

La *Chanson de Roland* también ha de considerarse una fuente fundamental que se transmitió por toda Europa y repercutió en las representaciones de lucha de caballeros, esencialmente el pasaje que narra el combate entre Roldán y Ferragut en Nájera. El personaje de Ferragut, un gigante pagano, parece proceder de alguna canción de gesta hoy perdida, encontrándose en *L'Entrée d'Espagne*, que se cree inspirada en la Crónica del Pseudoturpín¹⁵.

Extensión geográfica y cronológica

Porter consideró que la modalidad de caballeros combatientes es motivo de origen español aunque se haya asociado después a las canciones de gesta¹⁶, si bien también se encuentra muy presente en la escultura y pintura del Románico francés.

El tema de los jinetes en lucha aparece por primera vez en el arte hispánico en el siglo IX, en las placas labradas ubicadas sobre los medallones que decoran el muro del piso principal del que fue el palacio de Ramiro I, posteriormente denominado Santa María del Naranco (Oviedo). En el siglo XI este tipo de representación volvió a ser utilizada, como puede comprobarse en varias obras islámicas¹⁷. Estos ejemplos tempranos, dado que el tema se populariza a partir del siglo XII, corresponden a dos piezas hispanomusulmanas, la Arqueta de Leyre, de marfil y cordobesa, datada en el año 1004-1005 y la Pila de Játiva. Por otro lado, en este mismo siglo XI contamos con una miniatura de un salterio de San Millán de la Cogolla, realizada en el año 1070¹⁸, y el relieve de caballeros luchando ubicado en el sarcófago de doña Sancha¹⁹ en el convento de las Benedictinas de Jaca (últimos años del siglo XI–inicios del siglo XII). En estas primeras obras, ya marcadas por el ambiente bélico del momento, se ha aludido a una posible interpretación de corte espiritual, según la cual ambos caballeros serían símbolos de una *psychomachia* o batalla interior del alma²⁰.

El siglo XII fue el momento de esplendor de la iconografía de la lucha de caballeros, especialmente en la segunda mitad de la centuria, logrando una gran fortuna a juzgar por la difusión que obtuvo en la decoración de los nuevos templos románicos castellanos. Ruiz Maldonado²¹ considera que los principales ejemplos peninsulares son, entre otros

¹⁵ La batalla entre Roldán y Ferragut con lanzas, espadas y piedras se narra en los versos 1630 a 4140. RUIZ MALDONADO, Margarita (1976): p. 69. Respecto a la influencia de la *Chanson de Roland* en el arte: LEJEUNE, Rita, y STIENNON, Jacques (1966).

¹⁶ PORTER, Arthur Kingsley (1928): p. 81; APRAIZ, Ángel de (1941): p. 394.

¹⁷ NUÑO GONZÁLEZ, Jaime (2007): p. 70.

¹⁸ Esta miniatura simboliza el combate que las buenas y las malas pasiones sostienen en el alma humana, entablándose una lucha en el mundo entre el bien y el mal junto al lamento del salmista por el saqueo del santuario del Señor por sus enemigos. RUIZ MALDONADO, Margarita (1976): p. 73.

¹⁹ Sobre esta obra, en la que la autora interpreta la lucha de caballeros como la contraposición de la contienda entre soberbia y humildad, con una alusión directa al enfrentamiento entre David y Goliath, remitimos a: RUIZ MALDONADO, Margarita (1978); SIMON, David (1979); QUETGLES ROCA, Maria Lluïsa (2011).

²⁰ NUÑO GONZÁLEZ, Jaime (2007): p. 73; RUIZ MALDONADO, Margarita (1978).

²¹ RUIZ MALDONADO, Margarita (1978): p. 88. La autora sitúa estas obras entre 1140 y 1170, aunque alguna de estas cronologías, como es el caso de la iglesia de Torreandaluz, ha de ser revisada, ya que se encontraría más cercana a la década de 1180.

muchos, los de Artaiz (Navarra), Torreandaluz (Soria), y Estella (Navarra), siendo la tipología más frecuente dentro de estas escenas bélicas la de los duelos.

Como hemos señalado, no se trata de un tema exclusivamente hispano, puesto que su difusión en el Románico europeo es evidente, donde se produce una gran pervivencia del tema debido a las representaciones de caballeros que aluden a las distintas campañas de Cruzadas. Podemos destacar los ejemplos de la portada de la *Pescheria* de la catedral de Módena (Italia), o las pinturas murales sobre la batalla de Antioquía en la iglesia de Saint-Julien de Poncé-sur-le-Loir (Francia).

Soportes y técnicas

En las representaciones de lucha de caballeros en el Románico se produce un claro predominio de la escultura sobre otras manifestaciones artísticas. El relieve monumental, emplazado preferentemente en portadas historiadas y capiteles ubicados en el exterior, es el medio artístico más habitual. Generalmente las figuras se ubican en un capitel, siguiendo las leyes de la simetría que favorecen la aparición de este tipo de composiciones.

Este tema también se dio en otros soportes como los manuscritos, sobresaliendo el ejemplo del Salmo LXXVII del citado salterio de San Millán de la Cogolla conservado en la Real Academia de la Historia (Madrid)²², la pintura mural, como la iglesia de San Miguel de Gormaz (Soria) o la capilla de los templarios de Cressac-Saint-Genis (Francia)²³, e incluso mosaico, como la Abbazia di San Colombano de Bobbio (Italia).

Precedentes, transformaciones y proyección

Ruiz Maldonado²⁴ señaló que los precedentes formales e iconográficos de la lucha ecuestre y de los temas bélicos en general deben ser rastreados a partir de la escultura, marfiles y monedas romanas, así como en el ámbito bizantino y prerrománico, habiendo destacado especialmente la cultura irlandesa y escandinava. Asimismo, esta autora apuntó hacia el mundo musulmán como otra probable vía de penetración desde el punto de vista formal, señalando concretamente dos emblemáticos ejemplos como son la Arqueta de Leyre y la Pila de Játiva, asociándose en el segundo el combate ecuestre al motivo del “crióforo”.

Besson²⁵, en 1987, consideró que las representaciones de lucha de caballeros se podrían integrar en un nuevo concepto, que definió como *le combat à armes égales*, basado en la asociación recurrente de escenas similares y que englobaría distintas variantes de este tema como la lucha entre el bien y el mal, entre vicios y virtudes, cristianos y musulmanes o Roldán y Ferragut. De hecho, basándose en ejemplos tanto franceses como hispánicos, el autor afirmó que en estos combates los oponentes son simbólicamente intercambiables, y por ello, en ocasiones aparecen representados en asociación a temas como los de Sansón y el león o David y Goliat.

²² BRAH, Cód. 64bis, fol. 38r.

²³ CURZI, Gaetano (2004).

²⁴ RUIZ MALDONADO, Margarita (1986): p. 54.

²⁵ BESSON, François Marie (1987): p. 117.

Durante la Baja Edad Media, las representaciones de lucha de caballeros tuvieron un gran desarrollo que ha de ser estudiado de manera diferenciada respecto a los ejemplos románicos. Esto se debe a que principalmente se centran bien en escenas bélicas o de caballería y justas, tomando en muchos casos unas connotaciones muy distintas al tema aquí estudiado, puesto que se alejan de la interpretación en clave cristiana o espiritual²⁶. Podemos mencionar como ejemplo de transición el arca de madera pintada con dos jinetes enfrentados, uno cristiano y otro musulmán, del convento de Santa Clara de Tordesillas (siglo XIV).

Variantes y temas afines

Una escena ligada a estas representaciones es el combate entre Roldán y Ferragut²⁷, historia en la que el prodigio y la maravilla se inserta en el relato épico del héroe. Contamos con pocos ejemplos confirmados, si bien ha sido identificado como tal el capitel del palacio de los reyes de Navarra de Estella²⁸.

Otra variante de la lucha de caballeros no mencionada previamente es la de la *Pax Dei* y *Tregua Domini*, estudiadas por Ruiz Maldonado²⁹ y que suelen presentar a un mediador en plena lucha ecuestre, buscando el cese temporal de las armas según estas dos instituciones eclesiásticas creadas en el siglo XI. En Castilla se aplicaron de manera tardía a pesar del primer intento del Concilio de Coyanza (1055), siendo un hecho más firme a partir del Sínodo de León de 1114³⁰.

También debemos mencionar, como parte de la temática que engloba este tipo de escenas bélicas, otras representaciones de lucha, como aquella en la que aparecen dos infantes o soldados a pie, en la que formalmente se repite la fórmula de los soldados a caballo.

Como tema afín, podemos destacar el del caballero victorioso³¹, una fórmula iconográfica desarrollada en el Románico consistente en un jinete que marcha sobre un hombre o criatura postrada a los pies del caballo, que se ha interpretado como una imagen del *miles Christi*, además de como imagen del triunfo de la virtud sobre el vicio e incluso del sometimiento del Islam.

Selección de obras

- Relieves del interior de Santa María del Naranco, Oviedo (España), mediados del siglo IX.

²⁶ Remitimos a la reciente obra de VALLEJO NARANJO, Carmen (2013), si bien algunas imágenes de este periodo fueron ya recogidas en GARCÍA FLORES, Antonio (2001).

²⁷ Esta historia es narrada en el capítulo XVII de la *Crónica del Pseudo Turpín*. SEBASTIÁN, Santiago (1988): p. 463. Para un conocimiento en profundidad de esta temática remitimos a: LACARRA, José María (1934); SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva (2005).

²⁸ PÉREZ MONZÓN, Olga (2006).

²⁹ RUIZ MALDONADO, Margarita (1986): p. 27.

³⁰ Ibid., p. 29.

³¹ El principal trabajo sobre este tema fue realizado por CROZET, René (1958). Una reciente síntesis ha sido elaborada por GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2012).

- Arqueta de Leyre, 1004-1005. Pamplona, Museo de Navarra.
- Pila de Játiva, siglo XI. Valencia, Museo del Almudín.
- *Salterio*, San Millán de la Cogolla, La Rioja (España), c. 1070 (ilustración). Madrid, Real Academia de la Historia, Cod. 64bis, fol. 38r.
- Sarcófago de doña Sancha, finales del siglo XI – inicios del siglo XII. Jaca, Museo del Monasterio de las Benedictinas.
- Dintel de la fachada occidental de la catedral de Angulema (Francia), c. 1120.
- Pinturas murales de San Miguel de Gormaz, Soria (España), c. 1125.
- Arquivolta de la portada de la *Pescheria* de la catedral de Módena (Italia), c. 1125-1135.
- Representación de batalla en los mosaicos de la Abbazia di San Colombano de Bobbio (Italia), segunda mitad del siglo XII.
- Metopa de la portada de San Martín de Artaiz, Navarra (España), segundo tercio del siglo XII.
- Friso de la fachada occidental de la iglesia de San Pedro y San Pablo de Andlau (Francia), mediados del siglo XII.
- Capitel del Palacio de los Reyes de Navarra de Estella, Navarra (España), c. 1170.
- Capitel de la iglesia de Santo Domingo de Silos en Torreandaluz, Soria (España), c. 1180.
- Capitel de la galería porticada de Santa María de Tiermes, Soria (España), c. 1182.
- Capitel de la galería porticada de San Julián y Santa Basilisa de Rebolledo de la Torre, Burgos (España), último cuarto del siglo XII.
- Pinturas murales sobre la batalla de Antioquía de la iglesia de Saint-Julien de Poncé-sur-le-Loir (Francia), último cuarto del siglo XII.
- Pinturas murales de la capilla de los templarios de Cressac-Saint-Genis (Francia), finales del siglo XII.
- Pinturas murales sobre la batalla de Antioquía en la capilla de San Jorge de la catedral de Clermont-Ferrand (Francia), siglo XIII.
- Arca de madera pintada. Convento de Santa Clara de Tordesillas, Valladolid (España), siglo XIV.

Bibliografía

Patrologia Latina, edición bilingüe de QUASTEN, Johannes; BERARDINO, Angelo y OÑATIBIA, Ignacio (eds.) (1993-2001): Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

Poema de Fernán González. Edición de ALARCOS LLORACH, Emilio (1982): Castalia, Madrid.

APRAIZ, Ángel de (1941): “La representación del caballero en las iglesias de los Caminos de Santiago”, *Archivo Español de Arte*, t. XIV, nº 46, pp. 384-396.

BESSON, François Marie (1987): “‘À armes égales’. Une représentation de la violence en France et en Espagne au XII^e siècle”, *Gesta*, vol. XXVI, nº 2, pp. 113-126.

CROZET, René (1958): “Nouvelles remarques sur les cavaliers sculptés ou peints dans les églises romanes”, *Cahiers de civilisation médiévale*, t. I, nº 1, pp. 27-36.

Disponible en línea: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ccmed_0007-9731_1958_num_1_1_1031

CROZET, René (1971): “Le thème du cavalier victorieux dans l’art roman de France et d’Espagne”, *Príncipe de Viana*, XXXII, nº 124-125, pp. 125-143. Disponible en línea en Biblioteca digital de Navarra: <http://hidabe.com/opendatanavarra/>

CURZI, Gaetano (2004): “Cavalieri in battaglia: le pitture murali della cappella di Cressac”, *Art e dossier*, nº 196, pp. 44-49.

CURZI, Gaetano (2007): “Stereotipi, metafore e pregiudizi nella rappresentazione di cristiani e musulmani in epoca crociata”. En: QUINTAVALLE, Arturo (ed.): *Medioevo mediterraneo. L’Occidente, Bisanzio e l’Islam*. Electa, Milán, pp. 534-545.

DESCHAMPS, Paul (1948): “Combats de cavalerie et épisodes des croisades dans les peintures murales du XII^e et du XIII^e siècle”, *Comptes rendus de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, vol. 92, nº 1, pp. 35-38. Disponible en línea: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/crai_0065-0536_1948_num_92_1_78211

FRONTÓN SIMÓN, Isabel María (1993): “Imágenes de una sociedad de frontera en torno al 1200: campesinos y caballeros en la capilla de San Galindo (Campisábalos, Guadalajara)”, *Cuadernos de arte e iconografía*, t. VI, nº 11, pp. 80-91.

GALVÁN FREILE, Fernando (1999): “Representaciones bélicas en el arte figurativo medieval: particularidades del caso hispano”, *Memoria y Civilización*, vol. 2, pp. 55-86. disponible en línea: <http://dadun.unav.edu/handle/10171/8958>

GARCÍA FLORES, Antonio (2001): “‘Fazer batallas a los moros por las vecindades del reyno’: imágenes de enfrentamientos entre cristianos y musulmanes en la Castilla medieval”. En: AYALA MARTÍNEZ, Carlos de (ed.): *Identidad y representación de la frontera en la España medieval (siglos XI-XIV)*. Universidad Autónoma de Madrid – Casa de Velázquez, Madrid, pp. 267-291.

GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2012): “El caballero victorioso”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, nº 7, pp. 1-10.

GÓMEZ GÓMEZ, Agustín (2006): “La función de la imagen en el templo románico. Lecturas e interpretaciones”. En: *Poder y seducción de la imagen románica*. Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, pp. 9-37.

LACARRA, José María (1934): “El combate de Roldán y Ferragut y su representación gráfica en el siglo XII”, *Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, vol. II, pp. 321-338.

LAPINA, Elizabeth (2007): “*Things done in a foreign land*”. *Representations of the first crusade in the twelfth century*. Tesis doctoral, Johns Hopkins University. UMI, Ann Arbor.

LAPINA, Elizabeth (2009): “La représentation de la bataille d’Antioche (1098) sur les peintures murales de Poncé-sur-le-Loir”, *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 52, pp. 137-157.

LEJEUNE, Rita; STIENNON, Jacques (1966): *La chanson de Roland dans l’art du moyen âge*. Arcade, Bruselas, 2 vols.

LE LUEL, Nathalie (2005): “Angoulême, Modène, Bari. L’image de l’aristocratie guerrière à la conquête de l’espace religieux”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXVI, pp. 239-246.

MARIÑO, Beatriz (1986): “‘In Palencia non ha batalla pro nulla re’. El duelo de villanos en la iconografía románica del Camino de Santiago”, *Compostellum*, vol. XXXI, pp. 349-363.

MONTEIRA ARIAS, Inés (2012a): “El triunfo sobre la idolatría como victoria sobre el Islam: Nuevas consideraciones sobre el caballero victorioso en el románico hispano”, en *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, nº 25, pp. 39-66.

Disponible en línea: e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerieVII-2012-25-1010&dsID=Documento.pdf

MONTEIRA ARIAS, Inés (2012b): *El enemigo imaginado. La escultura románica y la lucha contra el Islam*. CNRS – Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse.

NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (1995a): “La guerra es mala, pero conviene, dado que es ineludible (Iconografía del cruzado y el milite)”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, nº 62, pp. 73-77.

Disponible en línea: http://www.romanicodigital.com/documentos_web/documentos/C12-5_Manuel%20N%C3%BA%3%B1ez.pdf

NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (1995b): “El discurso de la muerte: muerte épica, muerte caballerescas”, *Archivo Español de Arte*, t. LXVIII, nº 269, pp. 17-30.

NUÑO GONZÁLEZ, Jaime (2007): “Estampas de la vida caballerescas: combates, duelos y ordalías en la plástica románica”. En: HUERTA HUERTA, Pedro Luis (ed.): *El mensaje simbólico del imaginario románico*. Fundación Santa María la Real – Centro de Estudios del Románico, Aguilar de Campoo, pp. 175-210.

PALACIOS ONTALVA, Santiago (2011): “Cultura visual e iconografía de la Reconquista. Imágenes de poder y cruzada”, *Anales de la Universidad de Alicante. Historia medieval*, nº 17, pp. 303-362. Disponible en línea: <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/25674>

PÉREZ MONZÓN, Olga (2006): “Combate de Roldán y Ferragut”. En: BANGO TORVISO, Isidro (dir. cient.): *Sancho el Mayor y sus herederos: el linaje que europeizó los reinos hispanos*, catálogo de la exposición (Pamplona, 2006). Gobierno de Navarra, Pamplona, vol. II, pp. 740-745.

PORTER, Arthur Kingsley (1928): *Spanish romanesque sculpture*. Pantheon, Florencia.

QUETGLES ROCA, Maria Lluïsa (2011): “Una nova lectura iconogràfica del sarcòfag de doña Sancha”, *Porticvm. Revista d’Estudis Medievals*, nº 2, pp. 17-24. Disponible en línea: <http://www.porticvm.com/images/stories/Imatges/Pdf/quetgles.pdf>

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2010): “Los Santos Caballeros”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. II, nº 3, pp. 53-62.

RUIZ MALDONADO, Margarita (1976): “La lucha ecuestre en el arte románico de Aragón, Castilla, León y Navarra”, *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, nº 3, pp. 61-90. Disponible en línea: <http://www.uam.es/otros/cupauam/pdf/Cupauam03/304.pdf>

RUIZ MALDONADO, Margarita (1978): “La contraposición ‘superbia-humilitas’. El sepulcro de Doña Sancha y otras obras”, *Goya*, nº 146, pp. 75-81.

RUIZ MALDONADO, Margarita (1986): *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*. Universidad de Salamanca, Salamanca.

RUIZ MONTEJO, Inés (2007): “La figura del guerrero en el arte románico: su vida en tiempos de paz”. En: *La guerra en la Edad Media. XVII Semana de Estudios Medievales* (Nájera, 2006). Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, pp. 191-220.

SÁENZ RODRÍGUEZ, Minerva (2005): “La iconografía de la lucha de caballeros en la escultura monumental riojana y su relación con la leyenda jacobea de Roldán y Ferragut”. En: *Cuatro pilares para un camino. Actas del VI Congreso Internacional de Asociaciones Jacobeas 2002* (Logroño, 2002). Publicaciones Logroño, Logroño, pp. 321-338.

SEBASTIÁN, Santiago (1988): *Iconografía Medieval*. Etor Argitaletxea, San Sebastián.

SEIDEL, Linda (1976): “Holy warriors: the Romanesque Rider and the Fight against Islam”. En: MURPHY, Thomas Patrick (ed.): *The Holy War*. Ohio State University Press, Columbus. Disponible en línea: <https://ohiostatepress.org/Books/Complete%20PDFs/Murphy%20Holy/04.pdf>

SEIDEL, Linda (1981): *Songs of glory. The Romanesque façades of Aquitaine*. University of Chicago Press, Chicago.

SEIDEL, Linda (1986): “Images of Crusades in Western Art: Models as Metaphors”. En GOSS, Vladimir P.; VERZAR BORNSTEIN, Christine (eds.): *The Meeting of Two Worlds. Cultural exchange between East and West during the Period of the Crusades*. Western Michigan University, Kalamazoo, pp. 377-391.

SIMON, David (1979): “Le Sarcophage de Doña Sancha à Jaca”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, nº 10, pp. 107-124.

VALLEJO NARANJO, Carmen (2013): *La caballería en el arte de la Baja Edad Media*. Universidad de Sevilla, Sevilla.

ZIELINSKI, Ann (1981): “Silos y San Pedro de Huesca, estudiados de nuevo”, *Archivo Español de Arte*, t. LIV, nº 213, pp. 1-24.



▲ Relieves del interior de Santa María del Naranco, Oviedo (España), mediados del siglo IX.

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:3ASanta_Mar%C3%ADDa_del_Naranco_\(3842995678\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:3ASanta_Mar%C3%ADDa_del_Naranco_(3842995678).jpg)
[captura 20/9/2014]



▼ Pila de Játiva, siglo XI (detalle). Valencia, Museo del Almudín.

<http://nostravalencia.com/cultural/castillodexativa/public/jativamuseo03.jpg>
[captura 20/9/2014]

▲ Arqueta de Leyre, 1004-1005. Pamplona, Museo de Navarra.

[Foto: Fco. de Asís García]

▼ Salterio, San Millán de la Cogolla, La Rioja (España), c. 1070 (ilustración). Madrid, BRAH, Cod. 64bis, fol. 38r.

<http://bibliotecadigital.rah.es>
[captura 20/9/2014]



Sarcófago de doña Sancha, finales del siglo XI – inicios del siglo XII. Jaca, Museo del Monasterio de las Benedictinas.

[Foto: Fco. de Asís García]



Dintel de la fachada occidental de la catedral de Angulema (Francia), c. 1120.

[Foto: Fco. de Asís García]



Pinturas murales de San Miguel de Gormaz, Soria (España), c. 1125.

[Foto: autora]



Arquivolta de la portada de la *Pescheria* de la catedral de Módena (Italia), c. 1125-1135.

[Foto: Fco. de Asís García]



▲ Metopa de la portada de San Martín de Artaiz, Navarra (España), segundo tercio del siglo XII.

<http://www.arquivoltas.com/6-navarra/Artaiz%20G42.JPG>
[captura 20/9/2014]



▲ Pinturas murales de la capilla de los templarios de Cressac-Saint-Genis (Francia), finales del siglo XII.

<http://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ACressac3.JPG>
[captura 20/9/2014]



▲ Friso de la fachada occidental de la iglesia de S. Pedro y S. Pablo de Andlau (Francia), mediados del s. XII.

http://www.flickr.com/photos/art_roman_p/4337577105/ [captura 20/9/2014]



Capitel del Palacio de los Reyes de Navarra de Estella, Navarra (España), c. 1170.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AEstella-Lizarra%2C_Palacio_de_los_Reyes_de_Navarra_03.JPG
[captura 20/9/2014]



Capitel de la iglesia de Santo Domingo de Silos en Torreandaluz, Soria (España), c. 1180.

[Foto: autora]

EL ROMAN DE RENARD

Diana LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN*

Universidad Complutense de Madrid
Dpto. de Historia del Arte I (Medieval)
dianaluc@ucm.es

Recibido: 21/9/2014

Aceptado: 9/10/2014

Resumen: El *Roman de Renard* narra las aventuras y fechorías del zorro Renard, uno de los más célebres antihéroes de la literatura medieval. Los episodios relatados en los diversos libretos o *branches* que conforman esta obra experimentaron un importante desarrollo iconográfico a lo largo de la Baja Edad Media, llegando a convertirse el polémico Renard en un instrumento de crítica clerical, hecho que habría incluso llevado, en siglos posteriores, a determinadas autoridades eclesiásticas a exigir la eliminación de algunas de las representaciones medievales del ciclo del *Roman de Renard*, al sentirse ofendidas por su dura carga satírica, de la cual hoy en día ha sido despojada por completo al ser transformado en un cuento infantil.

Palabras clave: *Roman de Renard*, *Reynard the Fox*, *Reinaert de Vos*, zorro, predicación, anticlericalismo, *marginalia*, mundo al revés.

Abstract: The *Roman de Renart* narrates the adventures and villainies of Reynard the Fox, one of the most important antiheroes of medieval literature. The episodes included in the different booklets or *branches* that constitute this work experienced an important iconographic development throughout the Late Middle Ages. The polemic Reynard became an instrument of ecclesiastical criticism, fact that would have motivated the destruction of certain medieval representations of the *Roman de Renart* cycle, encouraged by religious authorities who would have felt offended by its highly satirical content, from which it has been currently stripped of, by being transformed into a children's tale.

Keywords: *Roman de Renard*, *Reynard the Fox*, *Reinaert de Vos*, fox, preaching, anticlericalism, *marginalia*, world upside-down.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

El *Roman de Renard* es una epopeya animal, creada hacia 1176 por el francés Pierre de Saint-Cloud y protagonizada por el zorro Renard, en la que la lucha entre la burguesía y el feudalismo, y la crítica clerical hallan su mejor expresión literaria. Las diversas aventuras satírico-paródicas que conforman el ciclo de Renard, denominadas *branches*, en las que se conjugan la tradición popular, las colecciones esópicas y los bestiarios de origen oriental, desempeñaron un importante papel en el desarrollo y enriquecimiento de la iconografía del zorro en época medieval.

Atributos y forma de representación

A continuación se analizan brevemente algunos de los episodios del *Roman de Renard* que gozaron de mayor éxito desde el punto de vista iconográfico en la Edad Media.

* Este trabajo ha sido posible gracias a una beca FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y se ha elaborado en el marco del proyecto HAR2012-38037 del Ministerio de Economía y Competitividad.

• *Renard y el gallo Chantecler*

El encuentro entre el zorro Renard y el gallo Chantecler es el primer episodio narrado en el *Roman de Renard*, incluido en la *Branche II*. En esta ocasión Renard se dispone a atacar a un grupo de gallinas pero estas logran huir y refugiarse en compañía del gallo Chantecler, quien, sugestionado por su mujer Pinte, acaba soñando con el temible zorro, pesadilla que es interpretada por la gallina como un aviso, ante el escepticismo del gallo.

Cumpliendo los temores de Chantecler, Renard se presenta ante él. Con la única intención de conseguir a su presa, el zorro comienza a elogiar la memoria del padre de Chantecler, quien solía cantar con los ojos cerrados, e invita a su hijo a que haga lo mismo. Al cerrar los ojos el gallo, Renard logra atraparlo por el cuello, tal y como había predicho Pinte, y huir con Chantecler en su boca.

La granjera, al presenciar la escena, pide ayuda a un grupo de jornaleros, que en esos momentos estaba jugando al *coule* (un juego de pelota similar al críquet). Estos comienzan a perseguir al zorro quien en el último momento es engañado por su propia víctima. Chantecler propone a Renard contestar a los gritos que le lanzan sus perseguidores para demostrarles que jamás lograrán alcanzarlo. En el momento en el que el zorro abre la boca para replicar a los jornaleros, el gallo sale volando.

En uno de los capiteles de la catedral de Wells (c. 1190) se ha conservado una de las primeras representaciones de este episodio, en la que ya se aprecian algunas de las constantes iconográficas que van a caracterizar esta escena del *Roman de Renard* a lo largo de la Edad Media, como lo son el ganso que Renard porta en sus fauces y el jornalero que persigue al zorro con una pelota y un bate en las manos.

El hecho de que la figura del gallo sea sustituida por un ganso ha sido interpretado por K. Varty como una mera cuestión compositiva, puesto que los artífices habrían considerado más atractivo el largo cuello de los gansos, el cual les permitía mostrar claramente cómo los dientes de Renard se hundían en su presa, algo que no consentía la anatomía del gallo. Sin embargo, tal y como ha apuntado F.L. Utley, a pesar de que tanto en la obra de Pierre de Saint-Cloud como en el cuento de Chaucer *Nun's Priest's Tale* (1387-1400) la víctima de Renard es Chantecler, algunas de las versiones del *Roman*, como *Pax Vobis* y *The False Fox*, sustituyen al gallo por un ganso, variante que habría tenido un mayor éxito desde el punto de vista iconográfico¹.

Además, según ha apuntado F. Gutiérrez Baños, "...la imagen del zorro llevándose entre sus fauces algún ave de corral, generalmente un pato o un ganso, es bastante común en la iconografía medieval, probablemente porque no fue infrecuente en la vida campesina del momento"².

En otras ocasiones, quien aparece persiguiendo a Renard no es un labrador sino la propia granjera, como se puede apreciar en una de las misericordias de la catedral de Ely, en la que Chantecler vuelve a ser de nuevo la presa.

Tal y como ha apuntado A. Pfau, el hecho de que Chaucer incluya este relato en uno de sus cuentos, con fines moralizantes, podría indicar el empleo de algunos de los pasajes del *Roman de Renard* a modo de *exempla*, hecho que justificaría la inclusión de las representaciones del zorro en ámbitos eclesiásticos.

¹ VARTY, Kenneth (1967): p. 37.

² GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (1997): p. 50, nota 52.

· *Renard, el predicador*

En la obra de *Renart le Contrefait*, redactada en la primera mitad del siglo XIV, se retoma la historia de Renard y Chantecler pero con algunas variantes que tendrán su reflejo iconográfico. Según esta versión de las aventuras de Renard, el zorro no habría hecho cantar con los ojos cerrados al gallo para atraparlo, sino que se habría hecho pasar por un piadoso predicador, miembro de la Orden de los Arrepentidos.

Renard alardea ante su víctima de ser un gran orador y de lograr dormir con sus sermones hasta al más devoto de sus fieles. Tras lanzar una dura crítica a la Orden de Predicadores, Renard trata de ganarse la confianza de Chantecler explicándole su proceso de conversión. El falso predicador invita a Chantecler a seguir sus pasos y escuchar los terribles gruñidos procedentes del Infierno. El gallo obedece a Renard y aproxima uno de sus ojos al suelo, cerrando el otro, instante en el que el zorro atrapa a su presa.

En las representaciones conservadas, el auditorio al que se dirige Renard no siempre incluye la figura del gallo en compañía de alguna de sus esposas, sino que estos son sustituidos por un grupo ya sea de gallinas o patos, o incluso, por humanos, tanto laicos como religiosos.

Según K. Varty, la imagen de Renard predicando ante cuatro patos, uno de los cuales aparece dormido, que decora una de las misericordias de la sillería de la catedral de Wells, constituiría una de las primeras representaciones del tema realizadas en el Reino Unido. Además, tal y como ha apuntado el mencionado autor, mientras que a lo largo del siglo XIV Renard suele ser representado como un predicador itinerante, tal y como aparece citado en el texto literario, en los siglos XV y XVI el zorro aparece en el interior de un templo, adoctrinando a sus fieles desde lo alto de un púlpito.

No obstante, no siempre aparece acompañado de sus víctimas, sino que en ocasiones es representado de forma aislada disfrazado ya sea de monje, fraile, sacerdote, obispo o abad, dependiendo de la fuente literaria en la que se inspire la obra³.

· *El juicio de Renard*

Tras atacar a varios de los vasallos del rey Noble, Renard visita a la mujer del lobo Isengrin, Hersent, con la que comete adulterio. Al enterarse Isengrin de lo ocurrido, su mujer acusa a Renard de haberla violado. Cuando la pareja trata de dar caza al zorro, Hersent queda atrapada en un agujero, momento que Renard aprovecha para hacer realidad las acusaciones de la loba. Estos hechos llevarán a Renard ante la corte del rey Noble, donde será juzgado por sus fechorías.

Este episodio narrado por Pierre de Saint-Cloud en su *Roman de Renard* es ampliado por la *Branche I* (c. 1180), versión a la que debemos la popularización de la escena tanto desde el punto de vista literario como iconográfico.

Aunque en un principio parecía que Renard iba a salir de nuevo impune a pesar de las duras acusaciones de las que era objeto, Chantecler y sus mujeres acuden ante el rey con los restos de Coupée, una de las cuñadas del gallo, víctimas del zorro. Ante el sangriento crimen perpetrado por Renard, Noble ordena primero al oso Brun y luego al gato Tibert, capturar al zorro, quien se había retirado a su castillo en Maupertuis. Sin embargo, el zorro logra engañar a ambos enviados reales.

³ En la *Branche III*, Renard finge ser un monje, mientras que en la *Branche XIV* se hace pasar por un sacerdote. VARTY, Kenneth (1967): pp. 51-59.

Por último, Grimbert el tejón, primo y amigo de Renard, lo convence para que acuda ante el rey⁴. En este punto cabe destacar el hecho de que el zorro no solo cuenta con el apoyo de su primo el tejón, sino también con el del mono Cointereau, quien sale en su defensa, y junto a quien aparece en ocasiones representado. El simio llega incluso a abandonar la guardia real, de la que formaba parte, cuando el monarca ordena asediar el castillo de Renard.

En el margen inferior del folio 55r de los *Decretales Smithfield*, Renard, vestido de peregrino, iconografía que analizaremos más adelante, se inclina ante el rey Noble, con un pato muerto en una pata y una bolsa con dinero en la otra. Según K. Varty, resulta evidente que se trata de un soborno con el que el zorro pretende lograr que el corrupto rey le perdone sus faltas, plasmadas en los cadáveres de conejos, liebres y gansos que Renard ha dejado esparcidos por el camino⁵.

Finalmente, el zorro es condenado a la horca pero justo antes de ser ejecutado, logra que el monarca lo libere con la condición de peregrinar a Tierra Santa como muestra de su arrepentimiento, hecho que, como veremos en el siguiente apartado, tuvo también su reflejo iconográfico.

· *Renard, el peregrino*

Al final de la *Branche I* (c. 1180), el rey Noble ordena a Renard peregrinar a Tierra Santa para expiar sus pecados. Tal y como se narra en la *Branche VIII* (c. 1190), el zorro acude a un ermitaño con la esperanza de que este pueda absolverle de sus crímenes. Sin embargo, debido a la gravedad de estos, el Papa resulta ser la única persona con la potestad de indultar al zorro.

Como cabría esperar, Renard nunca llega a Roma puesto que nada más comenzar su viaje toma consciencia de su poca predisposición para la vida ascética, por lo que decide abandonar su peregrinaje y retornar a casa⁶.

Desde el punto de vista artístico, son escasas las representaciones de Renard vestido de peregrino. No obstante, lo encontramos decorando el margen superior del folio 55r y el inferior del folio 53v de los *Decretales Smithfield*, conservados en la British Library⁷.

· *Renard, el médico*

En la *Branche X* (c. 1185) el rey Noble cae muy enfermo y su médico es incapaz de sanarlo. Ante dicha situación, Grimbert manda llamar a Renard, convencido de que si el zorro logra curar al monarca, este le perdonará todas sus faltas.

El astuto zorro no deja pasar la ocasión que le brinda el tejón y acude a la corte con la intención no solo de hacer recobrar la salud al rey sino también de causar el mayor daño posible a algunos de sus principales adversarios.

A pesar de saber que las hierbas que roba a un peregrino que se encuentra dormido por el camino son suficientes para sanar al león, Renard logra convencer al monarca de

⁴ Ibid., pp. 43-50.

⁵ Ibid., p. 49.

⁶ PFAU, Aleksandra (2002): p. 2.

⁷ VARTY, Kenneth (1967): p. 57-59.

que para completar su recuperación necesita la piel de un lobo vivo para abrigarlo, un nervio procedente de las astas de un ciervo por sus supuestas propiedades curativas, una tira de piel de ciervo y el pelaje de un gato para calentar sus pies.

A pesar de que el gato Tibert logra huir, Renard se siente satisfecho con el daño ocasionado a Isengrin y al ciervo Bricheimer. Además, a consecuencia de su rápida curación, el rey recompensa al zorro nombrándole consejero real.

En el ámbito artístico normalmente se combinan detalles tomados de las diversas versiones conservadas del mismo episodio. En los ya citados *Decretales Smithfield*, Renard es llevado ante el rey por una liebre, en lugar de por su primo Grimbert, tal y como se recoge en el poema *Ysengrimus* (c. 1150).

En otras ocasiones, encontramos algunos detalles iconográficos que no tienen reflejo en el ámbito literario, como se puede apreciar en la representación del desollamiento de Isengrin conservado en los *Decretales Smithfield* (folios 56v y 57r) en la que son dos zorros los encargados de despellejar al lobo, detalle en el que K. Varty cree ver una clara alusión al importante papel desempeñado por Renard en la caída en desgracia de su adversario⁸.

· La muerte y resurrección de Renard

A pesar de que Renard nunca llegó a ser ajusticiado, son múltiples las representaciones medievales conservadas en las que el zorro es ahorcado, generalmente por un grupo de gansos, ejecución que en ocasiones es presenciada por un búho, símbolo de la muerte. Según la *Branche I*, el zorro logra salvarse de la horca al suplicar clemencia al rey Noble desde el patíbulo⁹.

En otra de las *branches*, en este caso la XVII, fechada hacia 1205, Isengrin clava a Renard por sus testículos a un tablero de ajedrez, tal y como ambos habían apostado en el caso de que la raposa perdiese de nuevo la partida. Debido a la gran pérdida de sangre que sufre, el zorro se desploma desmayado, haciendo creer al rey Noble que está muerto. Sin embargo, en el momento de su entierro, Renard recobra el sentido, logra salir de la fosa y huir, no sin antes atrapar por el cuello a Chantecler, que había acudido al sepelio, y llevárselo consigo. Sin embargo, se ve obligado a liberar al gallo al ser alcanzado por un perro.

Renard es de nuevo llevado ante el monarca para ser juzgado por atacar a Chantecler, falta que el zorro asegura haber cometido en defensa propia al haber descubierto que el gallo formaba parte del cortejo de traidores que habían intentado enterrarlo vivo.

Chantecler, al escuchar las declaraciones de su enemigo, ruega a Noble poder resolver lo ocurrido con una lucha cuerpo a cuerpo. Renard y el gallo se enfrentan en un cruento combate en el que, a consecuencia de los múltiples picotazos de Chantecler, el zorro pierde mucha sangre y, temiendo por su vida, finge de nuevo su muerte.

La corte de Noble marcha a celebrar la aparente victoria del gallo, dejando a Renard tendido en el suelo, momento que el grajo Rohart y el cuervo Brune aprovechan para

⁸ Ibid., pp. 68-75. Ver también GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (1997): p. 162.

⁹ VARTY, Kenneth (1967): pp. 81-82.

picotear el supuesto cadáver del zorro. En ese instante, Renard se incorpora ante la sorpresa de las aves, arrancando un muslo a Rohart.

Al enterarse de lo ocurrido, Noble manda detener al zorro, pero cuando los mensajeros reales llegan al castillo de Renard, Grimbert, quien formaba parte de la comitiva, los lleva hasta una tumba en la que se lee el nombre de Renard, la cual pertenecía en realidad a un campesino de la zona que había fallecido recientemente, detalle que junto al llanto de la desconsolada viuda logra convencer a los enviados de Noble, quien recibe la noticia de la muerte de su vasallo con una gran pesadumbre¹⁰.

La procesión fúnebre del zorro fue uno de los episodios del *Roman de Renard* con mayor éxito y difusión en el ámbito artístico¹¹. Sin embargo, en ocasiones se introducen personajes que no aparecen citados en la diversas *branches* conservadas, tal y como ocurre en la imagen que decora el folio 49r de los *Decretales Smithfield*, en la que el gallo Chantecler encabeza el cortejo mientras que dos compungidas monjas sujetan la cabeza del zorro las cuales no hacen sino subrayar la parodia y crítica eclesiástica presente en el relato.

A pesar de la abundancia de representaciones medievales del *Roman de Renard* conservadas, algunas de ellas fueron destruidas en siglos posteriores debido a su carácter polémico, tal y como ocurrió con la representación de los funerales del zorro que decoraba uno de los capiteles de la nave de la catedral de Estrasburgo, fechado hacia 1250, y que fue eliminado por las autoridades eclesiásticas estrasburguesas en 1685¹².

· *Renard, el músico*

Se trata de una de las historias más antiguas conservadas del ciclo del *Roman de Renard*, compuesta hacia 1185. En esta ocasión, Noble ordena capturar a Renard, quien se ve obligado a huir. La desesperación lleva a Renard a pedirle a Dios que altere su aspecto para poder pasar desapercibido ante sus perseguidores.

Durante la huida, Renard se cuela en la casa de un tintorero y cae en una cuba, tiñendo su pelaje de amarillo. El zorro cree que el hecho es consecuencia de la protección que le brinda la Providencia y decide hacerse pasar por Galopin, un músico de origen inglés a quien le han robado su viola, personaje con el que logra engañar tanto a Isengrin como a su propia esposa, Hermeline¹³.

Son habituales las representaciones aisladas de Renard como músico pero no siempre el instrumento que porta entre sus manos es una viola, sino que el zorro suele aparecer tocando diversos instrumentos como el arpa, la lira, la flauta, la cornamusa o la pandereta. De esta forma, la imagen de Renard músico queda relegada a los márgenes de los manuscritos, convirtiéndose en un instrumento moralizante cargado de resonancias diabólicas¹⁴.

¹⁰ VARTY, Kenneth (1966): p. 70-74; VARTY, Kenneth (1967): pp. 83-87.

¹¹ VARTY, Kenneth (1966): p. 70; VARTY, Kenneth (1967): pp. 86-87.

¹² VARTY, Kenneth (1966): p. 77-78.

¹³ VARTY, Kenneth (1967): pp. 76-80.

¹⁴ CLOUZOT, Martine (1999): pp. 325-326, 332, 334 y 339. Ver también GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (1997): p. 160.

· El triunfo de Renard

Por último, *Renart le Bestourné*, obra de Rutebeuf, fechada en 1261, comienza con las siguientes palabras: “Renard está muerto, Renard está vivo; Renard es horrible, Renard es vil; y Renard reina”, versos que marcan el comienzo del gobierno de la falsedad y la hipocresía sobre la tierra. Poemas más tardíos como *Le Couronnement de Renart* (1263-1270), presentan al zorro desempeñando el cargo de rey, tras despojar al león de su trono, o como la mano derecha del monarca, tal y como ocurre en *Renart le Nouvel* (1289). Además, la *Branche XVI* narra la historia de *Renart le empereur*, relato que se ha puesto en relación con la revuelta de Mordred y la usurpación del trono al rey Arturo¹⁵.

En una misericordia de Knowle en Warwickshire (Reino Unido) un león aparece flanqueado por un unicornio y un zorro, imagen que K. Varty ha relacionado con estas *branches* del *Roman de Renard* y que ha interpretado como una alusión a la capacidad de los gobernantes de elegir entre el camino de la virtud, simbolizado por el unicornio, y el del vicio, encarnado por el zorro¹⁶.

Fuentes escritas

Hacia 1150, Nivard, un clérigo flamenco, redacta el poema en latín titulado *Ysengrimus*, el cual constituye la primera fuente literaria en la que hace aparición el zorro Reinardus, quien desempeña un papel secundario, puesto que el protagonista es el lobo que da nombre a la obra.

Años más tarde, hacia 1175, el zorro Reinardus reaparece bajo el nombre de Renard en la obra de Pierre de Saint-Cloud, convertido en uno de los principales antihéroes de la epopeya animal, cuyos antecedentes literarios pueden ser rastreados en las fábulas clásicas.

La obra será retomada y ampliada por diversos autores a lo largo de la Baja Edad Media, quienes introducirán en la narración una mayor carga moralizante. Renard se transforma entonces en la personificación de la hipocresía, la falsedad, la maldad, el pecado y el Mal, aspecto que justifica su representación en numerosos ámbitos eclesiásticos.

Pierre de Saint-Cloud deja sin resolver el conflicto entre Renard y su principal enemigo, el lobo Isengrin, hecho que promovió la aparición de las denominadas *branches*, las cuales fueron numeradas respetando el orden en el que fueron introducidas en los manuscritos conservados, orden que no siempre se corresponde con el cronológico.

Entre estos libretos que retoman la historia del zorro destacan la obra de Felipe de Novara, inspirada en las guerras entre Federico II y Jean d’Ibelin (1228-1243); *Renart le Bestourné* de Rutebeuf, redactada entre 1260 y 1270, en la que las órdenes mendicantes son objeto de una durísima crítica, y *Le Couronnement de Renart* (1263-1270), de autor desconocido, en la que el protagonista sucede a Noble en el trono, dando paso al reinado de la injusticia y de la envidia.

Sabemos que la fama de Renard traspasó fronteras, hecho que promovió la difusión del ciclo iconográfico objeto de estudio. Así encontramos en pleno siglo XIII la obra flamenca de *Reinaert de Vos*, el poema italiano de *Rainardo e Lesengrino* y *Of the Vox and of the Wolf* de origen inglés.

¹⁵ BELLON, Roger (2008).

¹⁶ VARTY, Kenneth (1967): p. 88.

Del siglo XIV datan ya *Renart le Contrefait*, que contiene una severa crítica tanto política como religiosa, y *Reinaerts Historiae*. Por último, a fines del siglo XV, Henri d'Alcmaer, preceptor del hijo del Duque de Lorena, pone en verso la historia de Renard, con la intención de extraer de ella una serie de normas de moral para la educación de su discípulo.

Cabe destacar el hecho de que en España no se hizo ninguna versión del Renard, tan solo se ha conservado una obra similar fechada entre 1400 y 1420, titulada el *Libro de los Gatos*, en la que se ataca a los nobles y, principalmente, a los clérigos, y cuyos antecedentes literarios son de nuevo las fábulas de Esopo y el poema de *Calila e Dimna*, entre otros relatos de origen clásico¹⁷.

Otras fuentes

En el manuscrito Fr. 146 de la BnF, fechado en 1317, se narra la fiesta de la octava de Pentecostés celebrada en París en 1313. Como ha señalado N. Freeman Regalado, se trata de una fuente de gran relevancia para el estudio del ciclo iconográfico del *Roman de Renard* puesto que es el único testimonio que se ha conservado de las representaciones teatrales callejeras de esta epopeya animal en época medieval.

Al igual que ocurre en el ámbito artístico, en estas celebraciones públicas, los personajes del *Roman de Renard* habrían convivido con imágenes y ceremonias puramente religiosas:

« *La vit on Dieu sa mere rire,
Renart fisicien et mire*

...

*Herode et Caÿphas en mitre,
Et Renart chanter une espitre
La fu veü et evangile
Crois et Floz, et Hersent qui file
Et d'autre part Adam et Eve »*¹⁸

La elección del *Roman de Renard* para ser representado en las calles parisinas no parece haber sido fortuita. Según N. Freeman Regalado, este ciclo literario habría sido empleado con fines propagandísticos por parte de sus promotores. La puesta en escena de esta epopeya medieval en París en 1313 poco o nada habría tenido que ver con el folklore popular. De hecho, el ciclo literario de Renard habría sido principalmente transmitido en medios cortesanos y monásticos, siendo empleado a lo largo de la Baja Edad Media como un vehículo “*ready-made*” de crítica tanto política como eclesiástica por parte de clérigos, nobles y literatos, como Felipe de Novara y Rutebeuf¹⁹.

De entre todas las *branches*, los promotores parisinos seleccionaron aquellas en las que Renard interactúa ya sea con el rey Noble o con algún eclesiástico, o se hace pasar por

¹⁷ Sobre las diversas *branches* medievales conservadas del *Roman de Renard* ver VARTY, Kenneth (1967): pp. 21-24.

¹⁸ “There God was seen laughing with his mother, Renart as a physician and doctor...Herod and Caiaphas in a miter, and Renart was seen there singing an Epistle and the Gospel, crosses and feather plumes, and Hersent spinning and elsewhere Adam and Eve...” Traducción de FREEMAN REGALADO, Nancy (1995): pp. 114-115 y 133-134.

¹⁹ FREEMAN REGALADO, Nancy (1995): p. 127.

un religioso, hecho que pondría de manifiesto el carácter satírico de este tipo de representaciones. Además, la prohibición y censura de las que fueron objeto el teatro y las actuaciones callejeras en época medieval no harían sino demostrar el poder propagandístico de este tipo de obras, por medio de las cuales se habría tratado de manipular a las masas desde el punto de vista tanto político como social²⁰. Por ejemplo, en el ya citado manuscrito Fr. 146, se hace referencia a la ejecución de Enguerrand de Marigny, chambelán y ministro de Felipe IV el Hermoso, en 1315, quien se ganó el sobrenombre de *Renard* no sólo por su pelo rojizo sino también por engañar y robar a su propio pueblo:

« *Menë au boys de Vicianne*
-Vousist ou non, com prestre au cenne-
Fu il, après lui mainte gent
Qui touz l'aloient agregent.
Tauz celz qui après lui venoient
Que plus que mains le maudioient
Et disoient : « Avant, Renart,
Honte te doint saint Liënant!
Ton barat et ta tricherie
A Touz nous a tolu la vie.
*L'avoir du rèaume as emblé »*²¹

Extensión geográfica y cronológica

Desde el punto de vista artístico, el ciclo del *Roman de Renard* se encuadra dentro de lo que se ha denominado “figuración marginal” o *marginalia*, la cual probablemente surge en Inglaterra a mediados del siglo XIII, alcanzando un gran desarrollo en este país, así como en los Países Bajos y en Francia a lo largo de la segunda mitad del siglo XIII y de la primera mitad del siglo XIV. Tras un periodo de decadencia, hacia 1400 resurgen las *drôleries*, triunfando en la miniatura francesa y, posteriormente, en la flamenca²².

Desde el punto de vista cronológico, encontramos una gran variedad de representaciones del *Roman de Renard* desde el siglo XIII y a lo largo del siglo XIV. En el siglo XV cobran un especial protagonismo aquellas escenas con un claro contenido crítico, entre las que destacan las imágenes de Renard predicando, las cuales constituyen un severo ataque a las órdenes mendicantes²³.

Por otro lado, desde el punto de vista geográfico, a lo largo del siglo XIII, en el Norte de Italia, predominan las representaciones de la muerte y entierro del zorro, mientras que en Inglaterra se multiplican las imágenes de Renard y el gallo Chantecler. Además, como ha advertido K. Varty, muchas de las representaciones del *Roman de Renard* conservadas en Inglaterra han sido halladas en templos ubicados en los diversos

²⁰ Ibid., p. 132.

²¹ “Led to the forest of Vincennes was he – willy-nilly, like a priest to a synod-pursued by many folk who all reviled him. One and all, those who followed him berated him saying: ‘Begone, Renart, may Saint Leonard bring you to shame! Your ruses and your trickery have killed us all. You have stolen the wealth of the kingdom’”. Traducción de N. Freeman Regalado. Ver FREEMAN REGALADO, Nancy (1995): pp. 132-133.

²² GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (1997): pp. 144-145.

²³ FLINN, J.F. (1975): pp. 261-262.

caminos que recorrían los peregrinos que se dirigían a Canterbury para rendir culto a las reliquias de Thomas Becket. Esta red de rutas de peregrinación podría haber favorecido la difusión de estos relatos así como de sus variantes iconográficas. De hecho, en el ya citado cuento de Chaucer, la historia de Renard es relatada por uno de los personajes camino de Canterbury²⁴.

Por otro lado, en los márgenes de manuscritos castellanos del siglo XV, F. Villaseñor Sebastián ha localizado un total de cuatro episodios, dos de ellos relacionados con el gallo Chantecler y otros dos en el que el zorro aparece representado en su faceta musical²⁵.

Soportes y técnicas

Las escenas del *Roman de Renard* decoran no solo capiteles, frisos escultóricos, tímpanos, misericordias, pulpitos, artonados, mosaicos, vidrieras, y manuscritos, en los que llega a desarrollarse el ciclo completo, sino también espacios seculares como portadas y salones palaciegos.

Precedentes, transformaciones y proyección

El inmediato precedente iconográfico de Renard es el zorro del bestiario medieval, de ahí que haya que tener presente al analizar el ciclo iconográfico del *Roman de Renard* que no todas las representaciones medievales del zorro hacen alusión al personaje épico. De hecho, el zorro aparece representado en su aspecto natural en numerosas ocasiones a lo largo de la Edad Media, tal y como se puede apreciar en las misericordias catedralicias de Zamora, Ciudad Real y Plasencia, adoptando, en esta última, cuerpo humano²⁶.

En el *Fisiólogo* no solo se describe a la zorra como “un animal astuto y artero en extremo” sino que además se explica cómo logra engañar a sus presas fingiendo estar muerto, artimaña que lo convierte en la imagen del engaño y la hipocresía:

“Si tiene hambre y no encuentra qué comer, busca un hoyo en el suelo, donde haya pajas, se tiende boca arriba sobre ellas, contiene en lo posible el aliento, ventosea, se expande el hedor, y las aves de rapiña, creyéndola muerta, acuden a devorarla. Pero la zorra, saltando de pronto, da muerte cruel a las aves”²⁷.

Siguiendo el pasaje bíblico del *Cantar de los Cantares* 2, 15 (“Cazadnos las raposas, las raposillas pequeñitas que destrozan las viñas, nuestras viñas en flor”) el zorro se convierte en símbolo del diablo y de quienes viven de sus obras, así como de la lujuria²⁸.

A las representaciones del zorro en su aspecto natural hay que añadir las escenas cinegéticas en las que este animal se transforma en la presa. En palabras de A. Rucquoi, “la caza es el momento en el que el hombre se enfrenta con esta fauna, emanación

²⁴ VARTY, Kenneth (1964): p. 81.

²⁵ VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2009b): pp. 177-178. VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2009c): p. 213. Ver también VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2009a): p. 14 y 16.

²⁶ MATEO GÓMEZ, Isabel (1972): p. 389, nota 6.

²⁷ El carácter peyorativo de la imagen del zorro está igualmente presente en algunas fuentes bíblicas como el Cantares de los Cantares o los Salmos. GUGLIELMI, Nilda (2002): p. 87; DINES, Ilya (2010): p. 55.

²⁸ VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2009b): pp. 111-112.

diabólica, figura del mal que uno debe vencer arriesgando su vida”²⁹. Sin embargo, frente a la escasez de imágenes medievales en las que se da caza al zorro, se conservan numerosas representaciones en las que el zorro se convierte en el cazador³⁰, siendo su víctima, en la mayoría de los casos, o bien un pato o bien un ganso, a los que suele portar sobre sus espaldas, detalle que, al igual que las técnicas depredadoras del zorro narradas por el *Fisiólogo*, parecen estar basadas en la observación.

Asimismo, al igual que desde el punto de vista literario el *Roman de Renard* se inspira en las fábulas, en el ámbito iconográfico las imágenes pertenecientes a este ciclo literario guardan una estrecha relación con las representaciones plásticas de algunos de estos relatos de origen clásico, entre los que destacan las historias del zorro y el cuervo, el zorro y las uvas, el zorro y la cigüeña, y el zorro y el águila³¹.

En la actualidad, el *Roman de Renard* ha sido transformado en una novela infantil, siendo despojado de toda la carga crítica de las *branches* medievales.

Prefiguras y temas afines

Como se ha apuntado en los apartados correspondientes tanto a la historia de Renard y Chantecler como a la de la muerte y resurrección del zorro, en ocasiones vemos a la raposa convertida en presa. Estas escenas en las que el cazador es cazado forman parte del tópico medieval del mundo al revés. Tal y como ha señalado F. Gutiérrez Baños, la popularidad de estas imágenes se debió en gran medida a la popularidad misma de la caza, pasatiempo aristocrático por excelencia. Este mismo autor destaca la singularidad de una imagen dada a conocer por M. Meiss, que decora la parte superior del margen derecho del folio 59r de un libro de horas de la British Library (ms. Add. 29433), atribuida al Maestro de las Iniciales de Bruselas y fechada en torno a 1406-1407, en la que un gallo asa a un zorro³². Asimismo, K. Varty relacionó estas representaciones de Renard transformado en víctima, con la rueda de la Fortuna. De hecho se han conservado algunas representaciones iconográficas en las que Renard recorre una y otra vez la rueda, imágenes que podemos relacionar con el tema del triunfo del zorro puesto que al alcanzar la gloria, el zorro destrona al león. En otras ocasiones, Renard abandona el poder terrenal para ocupar el cargo de Papa y Anticristo³³.

Por otro lado, desde el siglo XIV Renard se transforma en un instrumento de crítica eclesiástica, por medio del cual se realizan acusaciones que no podrían llevarse a cabo abiertamente³⁴. La imagen de Renard disfrazado de predicador ha sido interpretada como una clara crítica a los frailes mendicantes. A pesar de que la orden religiosa a la que se hace alusión en *Renart le Contrefait* es la Orden de Santo Domingo, el hecho de que el zorro predique a las aves se ha relacionado con la imagen de san Francisco predicando a

²⁹ RUCQUOI, Adeline (2008): p. 80

³⁰ PFAU Aleksandra (2002): p. 2: “Ideas of the fox incorporated these contradictory images of the hunter and the hunted, another way in which he was similar to the devil, at once threatening and threatened”.

³¹ VARTY, Kenneth (1967): pp. 95-101.

³² GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (1997): p. 150.

³³ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (1997): p. 148. VARTY, Kenneth (1967): p. 82: “I am inclined to regard these scenes of the fox being hanged by geese as one more facet of the popular, medieval Wheel-of-Fortune image”.

³⁴ VARTY, Kenneth (1967): p. 59.

los pájaros. De hecho, en algunas ocasiones el hábito que luce Renard no es otro que el de la Orden de Frailes Menores³⁵.

Sin embargo, Renard no es el único personaje de las *branches* medievales instrumentalizado con fines antifraternalistas, sino que la carga anticlerical es heredada por sus vástagos. Según el texto de *Renart le Nouvel* (1289), uno de los hijos de Renard ocupa el cargo de Maestro General de la Orden de Predicadores, mientras que otro de ellos es nombrado superior de los franciscanos³⁶.

En definitiva, tal y como ha apuntado J. Batany, el *Roman de Renard* no ha de ser concebido como una epopeya en la que los animales son objeto de un proceso de antropomorfismo, sino de una obra en la que personajes esencialmente humanos sufren un zoomorfismo tras el cual se oculta su verdadera identidad³⁷.

Selección de obras

Renard y el gallo Chantecler

- Renard, con un ganso en la boca, es perseguido por una granjera. *Smithfield Decretals*, ¿Toulouse? (Francia), c. 1300-1340. Londres, The British Library, Ms. Royal 10 E IV, fol. 49v.
- Renard, perseguido por dos campesinos, huye con un ganso en la boca. *Queen Mary Psalter*, Londres-Westminster o East Anglia (Inglaterra), c. 1310-1320. Londres, The British Library, Royal 2 B VII, fol. 160.
- Renard atrapa a Chantecler. *Roman de Renard*, Norte de Francia, principios del siglo XIV. París, BnF, Ms. Fr. 12584, fol. 29.
- Renard atrapa a Chantecler. *Heures à l'usage des Antonins*, Saboya (Francia), tercer cuarto del siglo XV. Clermont-Ferrand, Bibliothèque Municipale, Ms. 84, fol. 58.
- Renard y el gallo Chantecler. Rodrigo Alemán, misericordia de la sillería de coro de la catedral de Toledo, 1489.

Renard, el predicador

- Renard disfrazado de monje predica ante un grupo de aves. *The Maastricht Hours*, Lieja (Bélgica), primer cuarto del siglo XIV. Londres, The British Library, Ms. Stowe 17, fol. 84r.
- Renard predicando a las aves desde un púlpito. Vidriera del Peregrinaje, catedral de York (Inglaterra), c. 1312.
- Renard disfrazado de obispo predicando a un grupo de aves. *Smithfield Decretals*, ¿Toulouse? (Francia), c. 1300-1340. Londres, The British Library, Ms. Royal 10 E IV, fol. 49v.
- Renard predicando, flanqueado por un franciscano y un dominico. Misericordia de la sillería de la iglesia de St. Mary's, Beverly (Inglaterra), 1445.

³⁵ FREEMAN REGALADO, Nancy (1995): p. 117; KLINGENDER, Francis D. (1953): pp. 13-23; KLINGENDER, Francis D. (1971): pp. 407-412, 441-444 y figs. 239-242.

³⁶ VARTY, Kenneth (1967): p. 58.

³⁷ BATANY, Jean (1996): p. 366. Ver también STRUBEL, Armand (1989): pp. 229-243.

El juicio de Renard

- El zorro y el mono. *Beato de Saint-Sever*, Saint-Sever (Francia), ant. 1072. París, BnF, Ms. Lat. 8878, fol. 14r.
- Asedio al castillo de Maupertuis. *Renart le Nouvel* de Jacquemart Gielée, Norte de Francia, c. 1290-1300. París, BnF, Ms. Fr. 1581, fol. 8v.
- Renard llevado ante el rey Noble. *Smithfield Decretals*, ¿Toulouse? (Francia), c. 1300-1340. Londres, The British Library, Ms. Royal 10 E IV, fol. 55v.

Renard, el peregrino

- Renard disfrazado de palmero. *Smithfield Decretals*, ¿Toulouse? (Francia), c. 1300-1340. Londres, The British Library, Ms. Royal 10 E IV, fol. 53v.
- Renard disfrazado de peregrino. Sillería de Beverley Minster (Inglaterra). 1520.

Renard, el médico

- Renard ante el rey Noble enfermo. *Smithfield Decretals*, ¿Toulouse? (Francia), c. 1300-1340. Londres, The British Library, Ms. Royal 10 E IV, fol. 56r.

La muerte y resurrección de Renard

- El entierro de la raposa. Mosaico pavimental del transepto norte de San Marcos de Venecia (Italia), primera mitad del siglo XII.
- El entierro de la raposa. Tímpano de la portada de Saint-Ursin de Bourges (Francia), primeras décadas del siglo XII.
- El entierro de la raposa. Dintel de la portada de la *Pescheria* de la catedral de Módena (Italia), c. 1125-1135.
- El entierro de la raposa. Mosaico pavimental de la basílica de Santa María y San Donato de Murano (Italia), c. 1140.
- El cuervo y el grajo tratan de picotear el supuesto cadáver del zorro. *Aviarum* de Hugo de Fouilloy, Norte de Francia, segundo o tercer cuarto del siglo XIII. Londres, The British Library, Ms. Sloane 278, fol. 53.
- Renard finge su muerte. *Bestiario*, ¿Norte de Francia?, c. 1230-1260. Valenciennes, Bibliothèque Municipale, Ms. 101, fol. 190.
- Renard ahorcado por un grupo de aves. *Smithfield Decretals*, ¿Toulouse? (Francia), c. 1300-1340. Londres, The British Library, Ms. Royal 10 E IV, fol. 48v.
- El zorro finge su muerte. *Queen Mary Psalter*, Londres-Westminster o East Anglia (Inglaterra), c. 1310-1320. Londres, The British Library, Ms. Royal 2 B VII, fol. 99v.
- Renard ahorcado. *Breviario de Martín el Humano*, Monasterio de Poblet, Tarragona (España), c. 1398-1403 y c. 1420-1430. París, BnF, Ms. Rothschild 2529, fol. 105.

Renard, el músico

- Renard cae en una cuba en casa de un tintero. *Roman de Renard*, siglo XIV. París, BnF, Ms. Fr. 12584, fol. 20r.
- Renard e Isengrin roban la viola a un campesino. *Roman de Renard*, siglo XIV. París, BnF, Ms. Fr. 12584, fol. 22v.

El triunfo de Renard

- La Rueda de la Fortuna con Renard flanqueado por sus hijos disfrazados de frailes. Selección de fábulas, siglo XIII. París, BnF, Ms. Fr. 1593, fol. 58v.

Bibliografía

BARRE, Aurélie (2002): "L'image du texte. L'enluminure au seuil du manuscrit O", *Reinardus*, n° 15, pp. 17-31.

Disponible en línea: <http://www.benjamins.nl/jbp/series/REIN/15/art/0003a.pdf>

BARRE, Aurélie (2004): "Renart à Plaincourault. Du texte à l'image", *Reinardus*, n° 17, pp. 23-37.

BARRE, Aurélie (2007): "Marges ou *marginalia* dans le manuscrit D (Douce 360) du Roman de Renart", *Textimage*, n° 1. En marge, pp. 1-9. Disponible en línea: http://www.revue-textimage.com/01_en_marge/barre.pdf

BARRE, Aurélie (ed.) (2010): *Le Roman de Renart. Édité d'après le manuscrit O (f. fr. 12583)*. De Gruyter, Berlín.

BATANY, Jean (1984): "L'image des Franciscains dans les « revues d'états » du XIIIe au XVIe siècle", *Revue d'histoire de l'Église de France*, t. 70, n° 184, pp. 61-74.

Disponible en línea: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rhef_0300-9505_1984_num_70_184_3320

BATANY, Jean (1996): "Renardie féline et ambiguïté cléricale : Les « Vêpres de Tibert le Chat »", *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 156, pp. 365-371.

Disponible en línea: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ccmed_0007-9731_1996_num_39_156_2664

BELLON, Roger (2008): "«Renart empereur» *Le Roman de Renart*, ms. H, branche XVI : une réécriture renardienne de *La Mort le roi Artu*?", *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n° 15, pp. 3-17. Disponible en línea: <http://crm.revues.org/5523>

BURKE, James F. (1967-1968): "More on the Title *El libro de los gatos*", *Romance Notes*, IX, pp. 148-151.

CLOUZOT, Martine (1999): "La musique des marges. L'iconographie des animaux et des êtres hybrides musiciens dans les manuscrits enluminés du XIIe au XIVe siècle", *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 168, pp. 323-342.

Disponible en línea: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ccmed_0007-9731_1999_num_42_168_2762

CORTÉS VÁZQUEZ, Luis (ed.) (1979): *Le Roman de Renard (episodios II, I, Ia y Ib)*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.

DARBORD, Bernard (1984): *Libro de los gatos*. Publication du Séminaire d'Etudes Médiévales Hispaniques de l'Université de Paris, Paris.

DINES, Ilya (2010): "Mnemonic verses in medieval bestiaries", *Reinardus*, n° 22, pp. 50-64.

FIGUERO LORENZANA, Antonio (1979): *El “Roman de Renart” y la sociedad de su época: resumen de tesis de doctorado*. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela.

FIGUEROA LORENZANA, Antonio (1982): *El Roman de Renart: documento crítico de la sociedad medieval*. Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela.

FLINN, J.F. (1975): “L’iconographie du Roman de Renart”. En: *Aspects of the Medieval Animal Epic*. Leuven University Press, Lovaina – Martinus Nijhoff, La Haya, pp. 257-264.

GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2009): “El león”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 2, pp. 33-46.

GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (1997): “La figuración marginal en la Baja Edad Media. Temas del ‘Mundo al Revés’ en la miniatura del XV”, *Archivo Español de Arte*, t. LXX, nº 278, pp. 143-162.

KAWA-TOPOR, Xavier (1993): “L’image du roi dans le Roman de Renart”, *Cahiers de civilisation médiévale*, nº 143, pp. 263-280.

Disponible en línea: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ccmed_0007-9731_1993_num_36_143_2564

KELLER, John E. (1958): *El Libro de los gatos*. CSIC, Madrid.

KLINGENDER, Francis D. (1953): “St. Francis and the Birds of the Apocalypse”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XVI, pp. 13-23.

KLINGENDER, Francis D. (1971): *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages*, M.I.T. Press, Cambridge.

LAVADO PARADINAS, Pedro J. (1979): “Acerca de algunos temas iconográficos medievales: el ‘Roman de Renart’ y el ‘Libro de los gatos’ en España”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. LXXXII, nº 3, pp. 551-567.

LE LUEL, Nathalie (2005): “L’âne, le loup, la grue et le renard : à propos de la frise des fables du tympan Saint-Ursin de Bourges”, *Reinardus*, nº 18, pp. 53-68.

LIBROVÁ, Bohdana (2005): “La métaphore renardienne en français médiéval”, *Reinardus*, nº 18, pp. 69-92.

MATEO GÓMEZ, Isabel (1972): “El ‘Roman de Renard’ y otros temas literarios tallados en las sillerías de coro góticas españolas”, *Archivo Español de Arte*, t. XLV, nº 180, pp. 387-399.

MATEO GÓMEZ, Isabel (1979): *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*. CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid.

PFAU, Aleksandra (2002): “The Destruction of the Fox Preacher: A Reading of the Borders of the York Minster Pilgrimage Window”, *York Medieval Yearbook*, nº 1, pp. 1-11. Disponible en línea: <http://www.york.ac.uk/teaching/history/pjpg/fox.pdf>

REGALADO, Nancy F. (1995): “Staging the *Roman de Renart*: Medieval Theatre and the Diffusion of Political Concerns into Popular Culture”, *Mediaevalia*, nº 18, pp. 111-142. Disponible en línea: <http://archive.nyu.edu/bitstream/2451/28078/2/Staging%20the%20Roman%20de%20Renart.pdf>

REYNAERT, Joris (2008): “Les fables insérées dans *Reynaerts historie* (L’histoire de Renard, Flandre, XV^e s.) et le Dit D’ysopet de Marie de France”, *Reinardus*, n° 20, pp. 107-127.

RUCQUOI, Adeline (2008): “El campo como margen”. En: MONTEIRA ARIAS, Inés; MUÑOZ MARTÍNEZ, Ana Belén; VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (eds.): *Relegados al margen. Marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*. CSIC, Madrid, pp. 69-89.

STRUBEL, Armand (1989): *La Rose, Renart et Le Graal. La littérature allégorique en France au XIII^e siècle*. Éditions Slatkine, Ginebra – Paris.

SUNDERLAND, Luke (2008): “Le Cycle de Renart: from the *Enfances* to the *Jugement* in a Cyclical Roman de Renart Manuscript”, *French studies*, n° 62, pp. 1-12.

UTLEY, Francis Lee (1969): “Review of Kenneth Varty ‘Reynard the Fox: A Study of the Fox in Medieval English Art’”, *Speculum*, n° 44, pp. 498-501.

VARTY, Kenneth (1963): “Reynard the Fox and the Smithfield Decretals”, *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXVI, pp. 347-354.

VARTY, Kenneth (1964): “The Pursuit of Reynard in Medieval English Literature and Art”, *Nottingham Mediaeval Studies*, n° 8, pp. 62-81.

VARTY, Kenneth (1966): “The Death and Resurrection of Reynard in Medieval Literature and Art”, *Nottingham Mediaeval Studies*, n° 10, pp. 70-93.

VARTY, Kenneth (1967): *Reynard the Fox. A Study of the Fox in Medieval English Art*. Leicester University Press, Leicester.

VARTY, Kenneth (1975): “Further examples of the Fox in Medieval English Art”. En: *Aspects of the Medieval Animal Epic*. Leuven University Press, Lovaina – Martinus Nijhoff, La Haya, pp. 251-256.

VARTY, Kenneth (2007): “Les Dessins marginaux du manuscrit Douce 360 (Le Roman de Renart) de la Bibliothèque Bodléienne”, *Textimage*, n° 1. En marge, pp. 1-8. Disponible en línea: http://www.revue-textimage.com/01_en_marge/varty1.htm

VARTY, Kenneth (2010): “Playing Dead: The Bestiary Fox on Misericords and in the Roman de Renart”. En: HARDWICK, Paul (ed.): *The Playful Middle Ages: Meanings of Play and Plays of Meaning. Essays in Memory of Elaine C. Block*. Brepols, Turnhout, pp. 233-247.

VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2009a): “Los libros de coro del Real Monasterio de Santo Tomás de Ávila”, *Reales Sitios*, año XLVI, n° 180, pp. 4-27.

VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2009b): *Iconografía marginal en Castilla 1454-1492*. CSIC, Madrid.

VILLASEÑOR SEBASTIÁN, Fernando (2009c): *El libro iluminado en Castilla durante la segunda mitad del siglo XV*. Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, Burgos.

ZUMBÜLT, Beatrix (2002): “Approaching the Medieval Illustration of Cycles of the Fox-Epic as an Art Historian: Problems and Perspectives”, *Reinardus*, n° 15, pp. 191-204. Disponible en línea: <http://benjamins.com/jbp/series/REIN/15/art/0015a.pdf>



▲ Renard disfrazado de obispo predicando a un grupo de aves; Renard, con un ganso en la boca, es perseguido por una granjera. *Smithfield Decretals*, ¿Toulouse? (Francia), c. 1300-1340. Londres, BL, Ms. Royal 10 E IV, fol. 49v.

<http://molcat1.bl.uk/IIIImages/Ekta%5Cbig/E070/E070483.jpg> [captura 10/9/2014]



Renard, perseguido por dos campesinos, huye con un ganso en la boca. *Queen Mary Psalter*, Londres-Westminster o East Anglia (Inglaterra), c. 1310-1320. Londres, BL, Royal 2 B VII, fol. 160.

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?size=big&IID=53022> [captura 10/9/2014]



Renard y el gallo Chantecler. Rodrigo Alemán, misericordia de la sillería de coro de la catedral de Toledo, 1489.

[Foto: autora]



Renard predicando a las aves desde un pulpito. Vidriera del Peregrinaje, catedral de York (Inglaterra), c. 1312.

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/Reynard_preaching_%28stainedglass_byfield_early_15th_cent%29_detail.jpg [captura 10/9/2014]



Renard predicando, flanqueado por un franciscano y un dominico. Misericordia de la sillería de la iglesia de St. Mary's, Beverly (Inglaterra), 1445.

<http://www.britainexpress.com/images/attractions/editor/Beverley-St-Mary-3640.jpg> [captura 10/9/2014]



▲ Asedio al castillo de Maupertuis. *Renart le Nouvel* de Jacquemart Gielée, Norte de Francia, c. 1290-1300. París, BnF, Ms. Fr. 1581, fol. 8v.

<http://expositions.bnf.fr/bestiaire/it/episodes/09.htm> [captura 10/9/2014]

▼ Renard disfrazado de palmero. *Smithfield Decretals*, ¿Toulouse? (Francia), c. 1300-1340. Londres, BL, Ms. Royal 10 E IV, fol. 43v.

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?size=big&IllID=3267> 2 [captura 10/9/2014]



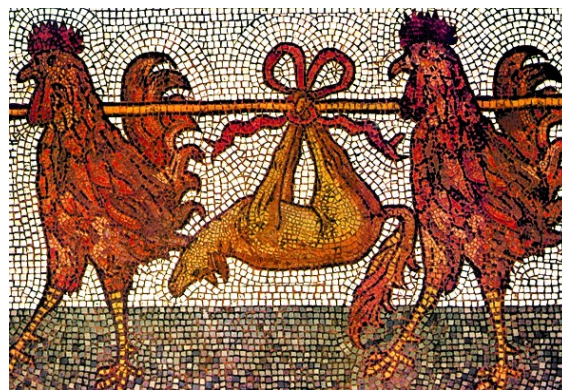
▲ ▼ Renard llevado ante el rey Noble (arriba) y Renard ante el rey Noble enfermo (abajo). *Smithfield Decretals*, ¿Toulouse? (Francia), c. 1300-1340. Londres, BL, Ms. Royal 10 E IV, fols. 55v. y 56r.

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?size=big&IllID=32676> [captura 10/9/2014]
<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?size=big&IllID=32677> [captura 10/9/2014]



▼ El entierro de la raposa. Mosaico pavimental del transepto norte de San Marcos de Venecia (Italia), primera mitad del siglo XII.

<http://www.summagallicana.it/Volume3/015fig001%20gallo%20mosaico%20di%20San%20Marco.jpg> [captura 10/9/2014]



Los funerales del zorro. Tímpano de Saint-Ursin de Bourges (Francia), primeras décadas del siglo XII.

[Foto: Fco. de Asís García]



▲ El entierro de la raposa. Dintel de la portada de la *Pescheria* de la catedral de Módena (Italia), c. 1125-1135.

[Foto: Fco. de Asís García]

▼ Renard ahorcado por un grupo de aves. *Smithfield Decretals*, ¿Toulouse? (Francia), c. 1300-1340. Londres, BL, Ms. Royal 10 E IV, fol 48v.

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?size=big&IllID=40415> [captura 19/9/2014]



El zorro finge su muerte. *Queen Mary Psalter*, Londres-Westminster o East Anglia (Inglaterra), c. 1310-1320. Londres, BL, Royal 2 B VII, fol. 99v.

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?size=big&IllID=52730> [captura 10/9/2014]



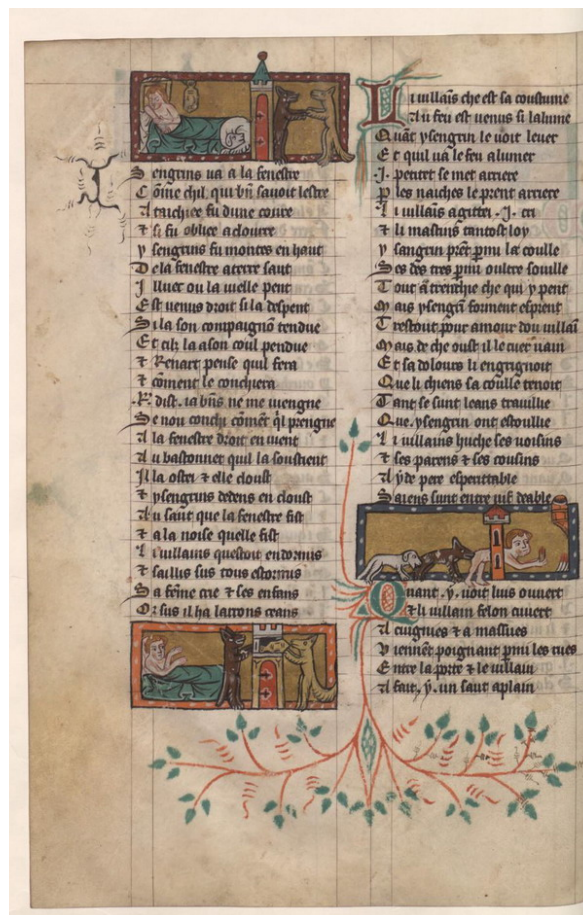
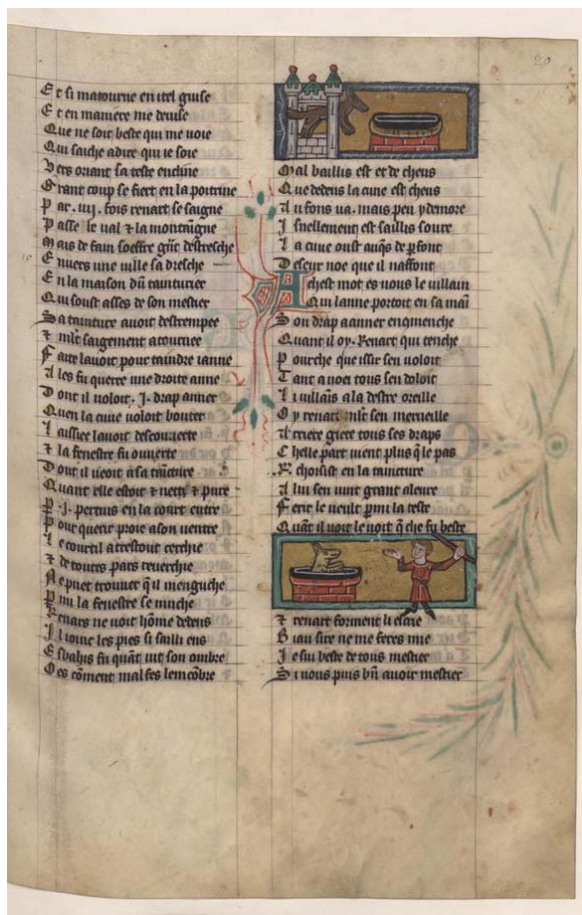
▲ El cuervo y el grajo tratan de picotear el supuesto cadáver del zorro. *Aviarum* de Hugo de Foulloy, Norte de Francia, segundo o tercer cuarto del siglo XIII. Londres, BL, Ms. Sloane 278, fol. 53.

<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMINBig.ASP?size=big&IllID=1417> [captura 10/9/2014]



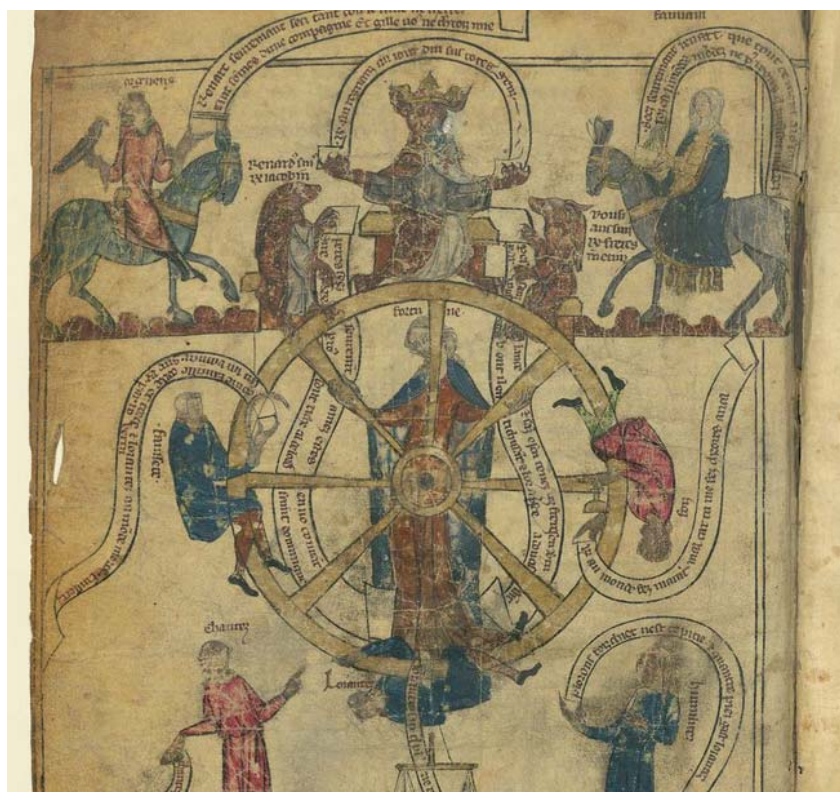
Renard ahorcado. *Breviario de Martín el Humano*, Monasterio de Poblet, Tarragona (España), c. 1398-1403 y c. 1420-1430. París, BnF, Ms. Rothschild 2529, fol. 105.

http://classes.bnf.fr/renart/grand/roths_2529_105.htm [captura 10/9/2014]



Renard cae en una cuba en casa de un tintero (izquierda); Renard e Isengrin roban la viola a un campesino (derecha). *Roman de Renart*, siglo XIV. París, BnF, Ms. Fr. 12584, fols. 20r. y 22v.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60004625/f45.image#>; <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60004625/f50.image> [capturas 10/9/2014]



La Rueda de la Fortuna con Renard flanqueado por sus hijos disfrazados de frailes. Selección de fábulas, siglo XIII. París, BnF, Ms. Fr. 1593, fol. 58v.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000803p/f126.item> [capturas 10/9/2014]

SANTA ANASTASIA EN LA IGLESIA ORIENTAL: ÁMBITO ESLAVO Y BIZANTINO

Susana NAVARRO AGUSTÍ

Universidad Complutense de Madrid
snagusti@estumail.ucm.es

Recibido: 26/6/2014

Aceptado: 26/9/2014

Resumen: Anastasia es una santa fuertemente vinculada al carácter soteriológico del cristianismo, ya que su nombre procede del griego *Ανάστασις* (anástasis, resurrección). Este hecho no influye demasiado en sus atributos iconográficos, bastante estables a lo largo del tiempo y el espacio, y tampoco en su hagiografía, la cual es probable que sea inventada, como la de otras santas de nombre parlante (santa Fe, santa Sofía). Sin embargo, esa relación con la resurrección –sobre todo con la anástasis de Cristo– sí explica en ocasiones su representación, *v. gr.* en lugares de naturaleza eminentemente funeraria (criptas) o en conjuntos pictóricos que aluden a una segunda vida, como el Descenso a los Infiernos o el Juicio Final. Dichas interpretaciones son aplicables muy especialmente a las figuraciones bizantinas y de la Península Itálica. En las figuraciones bizantinas es posible percibir cómo la hagiografía encuentra su reflejo en la composición pictórica, al representar pasajes martirológicos (santa Anastasia Mayor o de Tesalónica) o bien su carácter como sanadora (santa Anastasia Menor). El culto a Anastasia se extendió por un vasto territorio que abarcaba asimismo los Balcanes, las áreas de Kiev, Nóvgorod y Pskov en la Rus’¹ y el Cáucaso; en estos territorios, la figuración de Anastasia no siempre responde a ese carácter salvífico característico del cristianismo, a episodios hagiográficos ni a fuentes escritas, sino a reinterpretaciones del cristianismo, que se mezclaron con las creencias pre-cristianas eslavas, dando lugar a composiciones con significados diferentes a los que se generaban en Anatolia, Chipre, Jerusalén o Rávena.

Palabras clave: santa Anastasia; eslavos orientales; soteriología; pre-cristiano; sanación.

Abstract: Saint Anastasia has a very strong link with the soteriological nature of Christian faith, for her name derives from the Greek ‘anastasis’ (resurrection). This fact does not have a great influence in her iconographic attributes –which are quite stable throughout the centuries and in several territories– nor her hagiography which, probably, is fictional, as that of other female saints with speaking names, *v. gr.* saint Faith, saint Sophia. However, that link with resurrection –and, specially, with the resurrection of Christ– does explain Anastasia’s depiction in some cases; for instance, in places of eminently funerary character (crypts) or pictorial ensembles that refer to a second life, such as the Descent into Hell or The Judgement Day. These interpretations apply very specially to the Byzantine depictions and those located in the Italian peninsula. In the Byzantine depictions, it’s possible to perceive how hagiography finds its reflection in the pictorial compositions, as it depicts Anastasia’s martirium (saint Anastasia the Elder or from Thessaloniki) or her healing power (saint Anastasia the Younger). The cult to Anastasia spread to a vast extension that included also the Balkans, Kiev, Novgorod and Pskov and their surroundings in the land of the Rus’² as well as Caucasus; in these territories, the images of Anastasia cannot be

¹ Se entiende por Rus’ los territorios de la Europa oriental y nororiental bajo control de una élite de ascendencia escandinava, y cuyos centros más importantes eran Kiev y Nóvgorod.

² By the toponym Rus’ are meant the territories in East and North-East Europe controlled by an elite of Scandinavian origin and whose most important centres were Kiev and Novgorod.

always explained by that salvational nature of Christianity: Christianity mixed with the Slavic pre-Christian beliefs and, in turn, generated pictorial compositions with meanings that differ from those to be found in Anatolia, Cyprus, Jerusalem or Ravenna.

Keywords: Saint Anastasia; East Slavs; soteriology; healing; pre-Christian.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

El presente estudio observa una división tripartita de los modos de figuración de la santa, dependiendo de la iconografía desplegada en cada uno: así, se distingue un primer modelo integrado por las representaciones de Anastasia individual y conjunta con otros santos, un segundo modelo en el que la santa aparece en ciclos martirológicos y un tercero en el que presenta una iconografía aristocrática. En las siguientes líneas se analizará los atributos y forma de representación de santa Anastasia en cada modelo, siguiendo el orden en que dichos modos se han enunciado, haciendo además observaciones en lo que respecta al soporte o al contenido de las obras, observaciones que se completarán en sucesivos apartados. En el desarrollo del contenido se prestará especial atención al ámbito eslavo oriental, si bien se acompañará de materiales adicionales procedentes de áreas del Imperio Romano de Oriente con el objeto de completar el estudio.

Atributos y forma de representación

La iconografía de santa Anastasia presenta los rasgos comunes a otras santas en el Imperio Romano Oriental y no sufre modificaciones sustanciales, permaneciendo en gran medida invariable a lo largo de los siglos en todos los territorios estudiados y de los cuales se han conservado representaciones. La variedad de las formas de representación se debe no tanto a una evolución cronológica, sino que depende más bien de dos elementos: por un lado, las diversas fuentes hagiográficas; por otro, el contexto religioso en que se crea la representación de Anastasia. Las primeras se manifiestan en los atributos iconográficos de la santa³; el segundo tiene especial relevancia para explicar la mayor presencia de Anastasia en el ámbito eslavo en composiciones colectivas con una serie de santos. Veamos ahora las principales formas de representación:

1. *Figuración individual o conjunta con otros santos*

En este primer modo, la santa aparece de medio cuerpo o cuerpo entero, en posición siempre estática y de cara al fiel. A Anastasia, con una faz siempre joven, se la identifica como santa monacal al presentarla con hábitos orientales, que consisten en dos piezas: el *omophorion* (la pieza superior) y el *khiton* (la parte inferior). Sus vestiduras son de color rojo, verde o, más raramente, azul. Tanto el *omophorion* como el *khiton* pueden combinar dos de los colores o ser ambos monocromos pues el color no afecta a la identificación de Anastasia. El hábito cubre la totalidad del cuerpo de la santa y, casi siempre, los cabellos. Las manos presentan también ciertas variantes: por lo general,

³ Así, se puede observar su pasión, relatada en los menologios, en las representaciones de los ciclos martirológicos, donde se reflejan las torturas a que la santa fue sometida; por otro lado, las hagiografías que aluden a su carácter sanador explican la figuración de Anastasia con una ampolla que contendría sustancias medicinales.

Anastasia porta en su mano derecha una cruz, que bien puede ser la cruz patriarcal (con dos tramos horizontales), la cruz latina (un solo tramo horizontal) o la cruz ortodoxa (con un tercer tramo oblicuo), a veces en una variante de la cruz de *Schema*⁴. La mano izquierda, en ocasiones velada, puede representarse con la palma abierta en un gesto hacia el fiel o bien sosteniendo un recipiente de cuerpo abombado y cuello estrecho destinado a contener sustancias medicinales. Siendo todos los demás elementos hasta ahora detallados los arquetípicos de las santas orientales, esta ampolla constituye el único atributo iconográfico individualizador de la santa, ya que identifica a una Anastasia en concreto, a saber, la denominada *Pharmakolytria* (“sanadora del veneno”, en griego), *Uzorešitelnica* (en antiguo eslavo) o de Sirmio (en la tradición cristiana occidental), una santa sanadora de la cual se aportarán algunos detalles más en el apartado “Fuentes escritas”.

Esta forma de representación suele aplicarse en pinturas parietales y pintura sobre tabla; a modo de ejemplo puede servir el icono griego *Santa Anastasia Pharmakolytria* (siglo XIV), las pinturas parietales *Anastasia Uzorešitelnica* de Kosovo (siglo XIV), y la homónima de la iglesia del Salvador del Nerédica en Rusia (siglo XII).

La figuración colectiva con otros santos es característica –pero no exclusiva– de la pintura sobre tabla eslava oriental, en concreto, de los llamados “iconos de familia” o iconos colectivos (v. gr. *Aparición de la Virgen con santos*). La importancia de la representación de la santa en estos casos ya no radica solamente en la misma Anastasia, sino también en el conjunto, en los otros santos con quienes se encuentra (véase “Otras fuentes” y “Prefiguraciones y temas afines”). En este sentido, cabe destacar un pequeño subgrupo de iconos, en los cuales santa Anastasia aparece con otros santos, acompañando a modo de tema secundario al tema principal, que es la representación de la Resurrección de Cristo/Descenso al Infierno; esta aparición conjunta y la cuestión de si se trata o no de temas afines se abordan más adelante, en el apartado “Prefiguraciones y temas afines”.

Como ejemplos ilustrativos de la figuración colectiva pueden señalarse la pintura parietal donde aparece santa Anastasia en la iglesia de la santa Cruz de Jerusalén, el fresco con las santas Bárbara, Marina y Anastasia de la iglesia de *Panagia tis Amasgou* en Chipre (último tercio del siglo XIII), las pinturas murales de las santas Anastasia y Paraskeva de Imeretia, en Georgia (siglo XIV) o la homónima de santa Sofía de Nóvgorod (siglo XIV); el tríptico con los santos Frol, san Nicolás, san Blas y santa Anastasia (Nóvgorod; finales del siglo XIV-principios del siglo XV) o el icono *Descenso al Infierno con Deesis*⁵ y *santos* de Pskov (siglo XV).

2. Figuración en ciclos martirológicos

En este segundo modo de figuración, santa Anastasia no suele representarse con el ortostatismo del modelo anterior, de manera que podemos encontrarla sufriendo martirio inclinada (cuando se trata de su decapitación), o bien sedente o de pie (si se halla en la hoguera o sufriendo otras torturas). Con ella suelen compartir espacio pictórico otros

⁴ La cruz de *Schema* (también denominada Gólgota) es una de las variantes que adopta la cruz en la cristiandad oriental, y se emplea en el ámbito monástico, v. gr. en el atuendo de determinadas jerarquías monacales. La cruz de *Schema* consiste en la representación de la cruz cristiana oriental (esto es, la cruz con un tercer tramo diagonal en la parte inferior del tramo vertical) a la que se añade la figuración del monte Gólgota, representada a modo de escalinata en la base del tramo vertical de dicha cruz.

⁵ La Deesis en este caso es algo particular, ya que san Nicolás aparece sustituyendo a Dios (véase “Prefiguraciones y temas afines”).

santos que aparecen en posiciones similares; la elección de los mismos en ocasiones viene dada por el calendario litúrgico (véase “Fuentes escritas” y “Otras fuentes”). En estas figuraciones, la santa mantiene por lo general la imagen canónica de una santa oriental, nimbada y con atuendo monacal, pero ya no aparece portando nada en sus manos, sino con ellas libres.

La explicación de la ausencia de parte de sus atributos en los ciclos martirológicos puede ser la siguiente: en los menologios (códices con el calendario litúrgico), Anastasia aparece como mártir, faceta que no se busca mostrar en el primer modo de figuración anteriormente contemplado, en el que se representa a Anastasia en tanto que parte constituyente del santoral, en tanto que santa oriental –en ocasiones sanadora– pero no como mártir, y de ahí que no se encuentre en esos casos alusiones a su pasión. Por otro lado, quizá la cuestión de la identificación hace innecesaria la introducción de los atributos de Anastasia, ya que en los casos en que la santa aparece en este segundo modo de figuración no suele faltar un epígrafe que determina claramente quiénes son los mártires representados, epígrafe con el que no siempre se cuenta en otros modos de figuración de la santa⁶.

Anteriormente se ha indicado que la presencia de unos determinados mártires puede obedecer al orden que guarda el menologio: es precisamente en este tipo de códices donde es más frecuente encontrar a santa Anastasia incluida en los ciclos, como en el *Menologio de Basilio II*⁷ (siglos X-XI) o el menologio tesalonicense del siglo XIV confeccionado para el *despotēs*⁸ Demetrios I Palaeólogo (c. 1322-1340) que cuentan ambos con miniaturas para Anastasia *Romana Mayor* y *Menor* (véase “Fuentes escritas”). Dichos ciclos pueden también encontrarse colectivos en la pintura mural, v. gr. pinturas murales del *Martirio de santa Uliana, Crisógono y Anastasia* en Peč, Kosovo (siglo XIV) y del monasterio Dionisiat, en el monte Athos (siglo XVI).

3. Santa Anastasia aristócrata

El tercero y último de los modos de figuración abordados presenta una iconografía sustancialmente distinta a las anteriores, pero que también está dentro de los modelos bizantinos habituales para las santas. En este caso, se trata de la representación de Anastasia con ricos atuendos que se presentan blancos y dorados allí donde se ha conservado la policromía, calzado púrpura, el cabello descubierto, en ocasiones recogido, y portando asimismo adornos y joyas (pendientes, pulseras, collares, broches). Santa Anastasia aparece, así, como santa aristocrática de manera individual con algunos de sus atributos, v. gr. con la cruz en su mano (escultura *Santa Anastasia* de Zadar, siglos XII) y también en procesiones de mártires, en las que no siempre posee elementos identificativos.

Entre dichas procesiones merece una mención especial la de Sant’Apollinare Nuovo de Rávena (siglo VI), en la que Anastasia figura como una más entre las mártires

⁶ Sobre la relación entre epígrafe e imagen: NELSON, Robert (2007); MAGUIRE, Henry (2007); MAGUIRE, Henry (2000): pp. 100-145. La última monografía es muy útil también si se quiere saber más acerca de la representación de los diferentes tipos de santos en el Imperio Romano de Oriente.

⁷ El *Menologio de Basilio II* es la compilación hagiográfica ilustrada bizantina más antigua que se conserva, creada para el emperador Basilio II. Actualmente se encuentra en la Biblioteca Vaticana (Vat. gr. 1613). Para saber más sobre aspectos diversos del menologio puede resultar útil consultar las siguientes obras: DER NERSESSIAN, Sirarpie (1940-1941); KONDÁKOV, Nikodim (1876); ŠEVČENKO, Ihor (1962).

⁸ El *despotēs* era un título que en Bizancio se otorgaba a los hijos o sobrinos del emperador vigente.

ricamente ataviadas que conforman la procesión. Este tipo de composiciones con santas aristocráticas se puede encontrar en otros templos de Italia, v. gr. en la cripta de Epifanio en la abadía de san Vincenzo al Volturno, en Isernia (Italia), que cuenta con pinturas parietales del s. IX con una apariencia muy similar a la procesión de Sant'Apollinare Nuovo. Identificar en esta cripta a santa Anastasia, empero, es una tarea ardua y no se dispone de evidencias suficientes para ello. Datado en el siglo VIII existe un conjunto parietal en la cripta del antiguo templo paleocristiano de la basílica de san Crisogono in Trastevere (Roma). En las pinturas aparece, entre otros santos, una joven nimbada y ricamente ataviada, que puede ser Anastasia. Apoyarían esta identificación, por un lado, el vínculo que esta santa tiene con san Crisógono creado a raíz de una leyenda que encuentra su reflejo en épocas posteriores y otros soportes (*Martirio de santa Uliana, Crisógono y Anastasia*, Peč, Kosovo, siglo XIV); por otro lado, la relación directa de la santa con la resurrección, que cobra especial relevancia en este caso, al ubicarse el fresco en la cripta del santuario cristiano primitivo.

Si bien los ejemplos aportados proceden de un área geográfica bastante restringida en torno al Adriático, no se puede descartar que haya representaciones de santa Anastasia como las descritas anteriormente en otras zonas de la mismas penínsulas Itálica y de los Balcanes o en Capadocia, v. gr. en los santuarios cristianos rupestres del parque nacional de Göreme y sus alrededores, especialmente en las iglesias hoy llamadas *Elmalı Kilise*, *Tokalı Kilise* y *Karanlık Kilise*, ya que contienen frescos con representaciones de santos (otras capillas están ornamentadas con motivos geométricos o vegetales⁹).

Fuentes escritas

Santa Anastasia no aparece mencionada en las Sagradas Escrituras ni se tiene testimonio “histórico” de ninguna de sus *vitae*: las principales fuentes escritas que cuentan con la mención a las diversas Anastasias son, en su mayoría, obras compilatorias litúrgicas (v. gr. los sinaxarios) y hagiográficas griegas y bizantinas, entre las que cabe destacar la colección de *vitae* de san Simeón Metafrastes¹⁰ (siglos XI-XII). A continuación se aportan detalles sobre las santas Anastasias más conocidas: santa Anastasia *de Roma*, santa Anastasia Romana “Mayor” o *de Tesalónica*, Anastasia *Pharmakolytria* (también conocida como Anastasia *de Sirmio* o Romana “Menor”) y santa Anastasia *Patricia* o *de Alejandría*.

De la mártir santa Anastasia *de Roma* († segunda mitad del siglo I) se tienen pocas informaciones: poco más se conoce aparte de que en su *vita* aparece vinculada a la mártir santa Basilia¹¹. Conviene subrayar, sin embargo, que se contempla en el menologio como una santa distinta a las Anastasias Romana “Mayor” y la Romana “Menor”.

Santa Anastasia Romana “Mayor” o *de Tesalónica* († c. 250) dispone de fuentes procedentes sobre todo de Grecia, y encuentra su hagiografía asimismo en la colección de Metafrastes y el *Menologio de Basilio II*, en los que los detalles cronológicos del óbito son divergentes: según la primera, el martirio habría acaecido en tiempos de Diocleciano (284-

⁹ *Les merveilles de Cappadoce. Monastères et églises rupestres: Ürgüp Göreme* (1951): pp. 22-23.

¹⁰ Simeón Metafrastes fue un hombre de letras bizantino de mediados del siglo X que realizó dicho menologio, del cual habría derivado el ya mencionado *Menologio de Basilio II*: PASCHALIDIS, Symeon (2011): pp. 144-145.

¹¹ “Vasilissa i Anastasija”. En *Pravoslavnaja Enciklopedija*: p. 225.

305), mientras que el segundo afirma que tuvo lugar c. 250¹². Al no sufrir daño alguno al ser quemada entre cuatro troncos, a la futura santa se le habrían aplicado otros tormentos, a saber, la amputación de los pechos o la extracción de uñas y piezas dentales.

De acuerdo con la *Enciclopedia Ortodoxa*, las primeras descripciones más o menos detalladas de la hagiografía de santa Anastasia *Pharmakolytria*, de Sirmio o Romana “Menor” († 290 o 304) en las fuentes orientales se encuentran en la compilación de *vitae* de san Simeón Metafrastes y en el *Menologio de Basilio II*. Santa Anastasia *Pharmakolytria* aparece también en otros martirologios, v. gr. el *Martyrologium Hieronymianum*, del siglo VI y atribuido a un falso san Jerónimo, o el de Beda el Venerable, del siglo VIII¹³. Según la misma *Enciclopedia*, algunos detalles de la hagiografía de la santa difieren de una obra a otra, concretamente los concernientes a su muerte: así, mientras el pseudo-Jerónimo afirma que esta tuvo lugar en Sirmio, según la obra de Beda habría acaecido cerca de Roma¹⁴; en cuanto al procedimiento para acabar con su vida, el *Menologio de Basilio II* indica que Anastasia fue decapitada (y así se representa en la miniatura), mientras que las otras fuentes repiten procedimientos coincidentes con la hagiografía de santa Anastasia “Mayor”, v. gr. el de ser quemada en una hoguera entre cuatro troncos de madera. Así, al enfrentarnos con una representación de la santa, es posible que esta resulte ambigua, de manera que no sepamos a cuál de las Anastasias se hace referencia a menos que se incluya un epígrafe.

De santa Anastasia *Patricia* o de *Alejandro* (c. 510-c. 576) es posible encontrar la hagiografía incluida a su vez en el conjunto de textos que conforman la *vita* del siglo VI del abate Daniel de Scetis; la única fuente que nos permite conocer detalles de Anastasia *Patricia* que se ha conservado la constituyen dichos textos, de los cuales existen diversas versiones griegas, siríacas y coptas¹⁵.

En consecuencia, y al no disponer de fuentes que cumplan los requisitos de ofrecer detalles y ser cronológicamente próximas a los siglos en los que, en principio, habrían vivido las Anastasias contempladas en el presente trabajo, la hipótesis de que su hagiografía fuese inventada por el momento no debe excluirse.

Buscando indicios del culto a Anastasia *Pharmakolytria*, la himnografía bizantina también puede aportar algo de luz: José el *Himnógrafo* († 886) dedica cánones a la santa, en cuya memoria se encuentra asimismo un *troparion*¹⁶, titulado “De la victoriosa Resurrección”, contenido ya en el *Typikón*¹⁷ de la Gran Iglesia del siglo X¹⁸.

¹² “Anastasija Rimljanynja”. En *Pravoslávnaja Enciklopedija*: pp. 257-258.

¹³ “Anastasija Uzorešitelnica”. En *Pravoslávnaja Enciklopedija*: pp. 259-261.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Dichos textos fueron editados a principios del siglo XX en una obra que recoge dichas versiones, con sus variantes: CLUGNET, Léon (1901).

¹⁶ El *troparion* es uno de los tipos de composición litúrgica entre los cristianos orientales, y designa un himno, un pequeño canto que busca alabar a un santo o bien conmemorar brevemente una festividad concreta. En la liturgia eslava oriental, puede designar asimismo cualquier himno litúrgico.

¹⁷ *Typikón* (castellanizado, *tipicón*) es el tipo de libro que, en la cristiandad oriental, contiene los reglamentos por los que han de regirse diversos ámbitos religiosos; en concreto, marca las normas que articulan la liturgia (incluyendo el modo de cantar las composiciones himnográficas), festividades religiosas o los períodos de ayuno, así como la vida de las comunidades monásticas.

¹⁸ El *troparion* dedicado a santa Anastasia reza como sigue: “De la victoriosa Resurrección/ La

Himnos litúrgicos específicos como este se hallan solamente en honor a la santa Anastasia conocida como *Pharmakolytria/Uzorešitelnica*; casi todas las demás —de las reconocidas en el santoral oriental hasta el siglo XX—, si bien cuentan cada una con su propio día conmemorativo en el santoral, carecen de dichas composiciones, siendo frecuentemente honradas mediante el *troparion* “Oh, Jesús, tu Cordera”, común y genérica para las mártires, o mediante composiciones dedicadas a otros santos, tal y como estipulase la regla vigente¹⁹. Aunque himnos como el *troparion* ofrecido no aportan tantos detalles como lo hace la hagiografía, sí pueden ser de utilidad para ayudar a comprender e interpretar las representaciones de la santa, de la misma forma que puede resultar fructífera una aproximación a los códigos litúrgicos: así, algunos libros de reglamento eclesiástico, v. gr. el *typikón* de Messina o diversas redacciones de las reglas Estudita y de Jerusalén, nos permiten saber que, en el día en que se conmemoraba a santa Anastasia *Pharmakolytria* (22 de diciembre), prescribían la celebración de una misa conjunta con la de la misa de la víspera de la Natividad de Cristo²⁰. De esta manera, se establece un vínculo entre el nacimiento y la resurrección: esta, desde el punto de vista de la fe cristiana, resulta así asimilable a un segundo nacimiento o a una segunda vida, lo cual encuentra su manifestación fuera del escrito en la presencia de santa Anastasia en criptas y en las composiciones del Juicio Final.

Para explicar la fuerte relación que en las representaciones mantienen santa Anastasia y santa Paraskevi (Paraskeva-Pjátnica para los eslavos orientales; Paraskeva-Petka para los eslavos meridionales; santa Prascovia en castellano), se ha de recurrir al significado de los nombres de las santas; el primero se ha indicado anteriormente, a saber, “resurrección”, mientras que el segundo es “preparación” y lo recibe el día de la semana hoy conocido como “viernes”²¹. De este modo, tenemos la sacralización de un día de la semana que es, junto con el domingo (también sacralizado con santa Kyriaki²²), de gran relevancia en la liturgia cristiana. Estos días son, si cabe, más sagrados en la semana de Pascua, tanto occidental como oriental: el viernes (santificado en Paraskevi) es el día en

verdaderamente honorable prometida eres, Oh, mártir de Cristo,/Con el sufrimiento de tus martirios venciste a los enemigos,/ Por Cristo, tu Prometido,/Pues a él amaste./A él reza por la salvación de nuestras almas”. La versión que figura sobre estas líneas ha sido traducida del ruso antiguo al castellano a cargo de la autora del artículo. Versión original disponible en línea: <http://days.pravoslavie.ru/Trop/IT2384.htm> (consulta de 5/10/2014).

¹⁹ Hay dos casos que constituyen una excepción. El primero de ellos es el de santa Anastasia *Patricia*, para la cual no constan reglas en los libros litúrgicos que estipulen la entonación de himnos en su honor en su día conmemorativo (el 10 de marzo), ni siquiera los genéricos o de otros santos. El segundo caso excepcional es el de la santa mártir imperial Anastasia Nikoláyevna Románova, que es la única Anastasia, además de conocida como *Pharmakolytria*, que sí cuenta con himnos; en concreto, un *troparion* y un *kontakion*. El *kontakion* es otro tipo de himno litúrgico, muy breve y con la misma función que el *troparion* en el primer sentido aportado. El *kontakion* se canta o lee antes del *ikos*, con el mismo contenido que el *kontakion* precedente pero que en el *ikos* desarrolla ampliamente.

²⁰ “Anastasija Uzorešitelnica”, *op. cit.*

²¹ El nombre que recibe en eslavo, Paraskeva-Pjátnica, significa “Paraskeva-Viernes” y era una de las santas más importantes entre ellos: a la honra de este día de la semana y, por tanto, de su personificación santificada, está dedicada la obra apócrifa *Relato de los doce viernes*, que llega a los eslavos orientales desde Bulgaria.

²² “Kyriaki” significa en griego “día del Señor”. Tanto ella como Paraskevi estaban en la Edad Media contempladas en el santoral oriental y contaban con sus respectivas *vitae* (con el antropónimo de Paraskevi hay, por cierto, más de una santa); la cuestión de si estas hagiografías tienen un origen (histórico o ficticio) anterior o posterior a la creación de los días personificados, en caso de contar con una respuesta, requeriría una investigación mucho más profunda que excede la dimensión temática del presente estudio.

que se conmemora la Pasión y Crucifixión de Cristo; el domingo (santificado en Kyriaki) se conmemora la Resurrección o Anástasis (divina de por sí y, además, santificada en Anastasia). Esta relación entre las santas está recogida asimismo por hagiografías no canónicas como *El apocalipsis de Anastasia* (o *La revelación de la Resurrección*, si se quiere entender literalmente), de la cual se han encontrado redacciones en la Italia meridional y la Slavia oriental, adonde llega a través de los Balcanes²³. Entre los eslavos meridionales, además, Paraskeva Petka (“Viernes”, su versión de la griega Paraskevi) es madre o hermana de santa Nedelia (“Domingo”, es decir, la Kyriaki griega)²⁴.

Otro santo con el que Anastasia está relacionada es san Crisógono, sobre el cual existía una leyenda en la que se le vincula a la santa *Pharmakolytria* al presentarlo como maestro de esta. Este relato se mantendría todavía en el siglo XIII, ya que Jacobo de la Vorágine sigue recogiendo ese vínculo en su *Leyenda Áurea*²⁵.

Otras fuentes

Entre las fuentes que aportan luz acerca de santa Anastasia y su representación, se encuentra la leyenda sobre san Crisógono que acabamos de mencionar. La incluimos también en este apartado al barajar la posibilidad de que la leyenda se hubiera difundido oralmente antes de ser recogida por escrito en el siglo XIII y, probablemente, también después de ello: en el siglo XIV la vigencia de la leyenda se refleja en algunas representaciones pictóricas, como se ha indicado anteriormente (*Martirio de santa Uliana, Crisógono y Anastasia*, Peč, Kosovo, s. XIV).

Las figuraciones de santa Anastasia en el ámbito bizantino e itálico responden muy frecuentemente a lo que se puede hallar en las fuentes escritas, ya sean canónicas o no, de origen legendario (como el ejemplo mencionado anteriormente) o bíblico; empero, las representaciones eslavas, y muy especialmente las eslavas orientales, no responden siempre (o no solamente) a esos esquemas. Con el objeto de comprender las figuraciones de Anastasia en el ámbito eslavo oriental, concentrándonos no tanto en sus atributos como en el porqué de su presencia acompañada de determinados santos y santas (esto es, en referencia al segundo modelo de figuración descrito), es necesario indagar en la mitología y religión eslavas orientales pre-cristianas, ya que a esta santa se trasladaron algunas funciones de las deidades de estos pueblos.

En estos significados, es muy relevante el papel jugado por santa Paraskeva-Pjátnica, la cual, por otro lado, constituye un tema afín a santa Anastasia, como hemos señalado anteriormente. Ambas santas gozaban de enorme popularidad y poseían además una iconografía prácticamente idéntica: esto hace que, en ocasiones, sean no ya confundibles (*Santas Paraskeva y Anastasia*, Nóvgorod, siglo XIV), sino que Paraskeva-Pjátnica llegue a adquirir por completo la imagen de Anastasia *Pharmakolytria/Uzorešitelnica*, como en los dos iconos *Santa Pjátnica* de Nóvgorod (uno data de la segunda mitad del siglo XV; el otro, de finales del siglo XV). Esta coincidencia iconográfica es el reflejo de otra equivalencia, esta vez religiosa, pero que no está

²³ Algunas de las versiones de dicha hagiografía se encuentran en la siguiente monografía: BAUN, Jane (2007). En esta obra puede encontrarse asimismo un estudio acerca de la hagiografía apócrifa en el Imperio Romano de Oriente.

²⁴ LEVKIEVSKAJA, Jelena y TOLSTAJA, Svetlana (2009): pp. 631-633.

²⁵ IACOPO DA VARAZZE (c. 1230-1298): vol. 1, pp. 88-91; vol. 2, pp. 1348-1349.

construida exclusivamente sobre bases cristianas: por un lado tenemos que los eslavos orientales atribuían a Paraskeva poderes sanadores, especialmente contra males espirituales y males causados por la brujería; por otro lado, en la antigua religión de estos pueblos, los días anterior y posterior al “sábado” cristiano eran equivalentes, ya que era en el día hoy conocido como “viernes” cuando los eslavos orientales no realizaban labores. Esta identificación pre-cristiana del viernes con el domingo como día sagrado pervivía aún en el siglo XV, tal y como recoge el *Stoglav*²⁶.

Las dos santas mencionadas, y muy especialmente Paraskeva-Pjárnica, conforman junto con la Madre de Dios un grupo santo femenino de gran relevancia sobre todo para estos eslavos –y, en cierta medida, también para los meridionales–, ya que a ellas trasladaron funciones como la protección de partos y matrimonios; funciones que, en la religión eslava pre-cristiana, cumplían deidades femeninas. Esta reinterpretación es lo que permite explicar la gran frecuencia con la que se encuentra a la Virgen *Blakhernitissa* con santa Paraskeva-Pjárnica y santa Anastasia en los iconos “de familia”, o la presencia de santos como san Blas, san Jorge, san Clemente y, sobre todo, san Nicolás y el profeta Elías, que también sufrieron un proceso de reinterpretación fruto del contacto entre las religiones cristiana y pre-cristianas de la Rus’.

Extensión geográfica y cronológica

La representación de santa Anastasia abarca un amplio espectro tanto geográfico como cronológico. De las representaciones que se han conservado, las más tempranas proceden de la Península Itálica, pero pronto aparece también en Anatolia y, probablemente, desde allí, desde el Imperio Romano de Oriente, se extiende la representación de santa Anastasia hacia los territorios que cayeron bajo su influencia y/o dominio, a saber, el Cáucaso, la Península de los Balcanes y Kíev; estos dos últimos territorios serán, a su vez, el foco desde el cual la imagen de la santa seguirá extendiéndose por el noreste europeo (Nóvgorod, Pskov, Carelia).

El culto a santa Anastasia, empero, no es exclusivo de la Europa suroriental, sino que se puede encontrar también en la Europa occidental; así, aunque su veneración está mucho menos extendida, hay templos a ella advocados, así como representaciones de la santa. Estas últimas no suelen ser del período altomedieval: se han conservado más obras (en soportes diversos) creadas sobre todo a partir de los siglos XVI-XVII, y especialmente en las actuales Francia y Alemania, siendo más raro encontrar a santa Anastasia conforme nos desplazamos hacia las áreas periféricas (Península Ibérica, Islas Británicas, Escandinavia, franja báltica). Las representaciones de la santa generadas en el ámbito de la cristiandad latina suelen dotarla de una palma en su mano derecha (si bien es posible que esta se encuentre en la otra mano, v. gr. santa Anastasia de Tolva, en Huesca), mientras que su izquierda bien puede sostener las Escrituras o una cruz, bien reposar sobre su pecho, función que en ocasiones cumple asimismo la mano derecha, sin palma como la santa Anastasia di Piombino (Italia).

²⁶ El *Stoglav* es una obra del año 1551, fruto de la reunión de las elites civil y eclesiástica que conformaban en total 100 personas (*stoglav* significa precisamente esto, “cien cabezas”) y que recoge las decisiones y reformas tomadas respecto de la regulación de la praxis litúrgica y la observación del calendario cristiano. La mencionada pervivencia pre-cristiana de la identificación del viernes con el domingo como día sagrado está recogida aún en el *Stoglav* (1862): p. 183 (<http://dlib.rsl.ru/viewer/01003121952#?page=190>. Consulta de 5/10/2014).

En cuanto a la extensión cronológica, es también muy amplia: el mosaico de Sant'Apollinare Nuovo es la figuración –de las hasta ahora encontradas– más temprana de santa Anastasia. Dicho mosaico data del siglo VI; para los siglos XI-XII, Anastasia está ya presente en diversos soportes en el Imperio Romano de Oriente y sus mencionadas áreas de influencia. De la misma manera que sucedía con la extensión geográfica, con la expansión del cristianismo oriental hacia el este y noreste europeos se expande asimismo en el tiempo el culto a Anastasia y, con él, su figuración, bien individual o bien asociada a otros santos (más detalles a este respecto en “Prefiguraciones y temas afines”). Así pues, desde el siglo VI, la imagen de la santa ha seguido representándose durante toda la Edad Media y hasta el presente siglo XXI.

Soportes y técnicas

Como se ha podido ir viendo a lo largo del presente estudio, los soportes en que la imagen de santa Anastasia aparece son de muy diversa índole. A los dos principales – pinturas mural y sobre tabla– hay que añadir la escultura, de la cual se ha conservado un considerable número y desde períodos bastante antiguos, especialmente en la ciudad croata de Zadar, de la cual Anastasia es patrona²⁷. El mosaico y los códices (menologios en su mayoría), ya mencionados, constituyen también un soporte usual, y santa Anastasia se representa asimismo en las artes suntuarias, figurando en relicarios, trípticos, en una crátera de Nóvgorod del siglo XII o en puertas, v. gr. en las placas del siglo XII de la puerta de la catedral de san Marco de Venecia²⁸.

Es necesario indicar que, conforme se avanza en el tiempo, se aprecia que la imagen de santa Anastasia está presente en una más amplia variedad de soportes, incluyendo el textil. La explicación de una menor diversidad inicial de soportes podría radicar bien en una menor veneración y consecuente limitación de la figuración de la santa, o bien en una pérdida de dichas piezas a causa del tiempo, guerras o destrucción de imágenes.

Precedentes, transformaciones y proyección

Desde el punto de vista iconográfico, puede considerarse como precedentes de santa Anastasia a otras santas representadas con los mismos atuendos con que se dota a la primera, ya sean los de la clase alta imperial o los atavíos monacales orientales: en este sentido, la imagen de Anastasia no constituye una novedad, sino que, más bien, “hereda” dichas formas de representación.

En cuanto a la faceta sanadora de Anastasia *Pharmakolytria/Uzorešitelnica*, tampoco es un caso único, ya que en el santoral puede encontrarse la pareja de santos médicos Cosme y Damián; sin embargo, a diferencia de estos, no hay evidencias de que nuestra santa tenga vínculos con alguna divinidad sanadora romana pre-cristiana. A este respecto, determinar si Anastasia cuenta o no con precedentes no es una tarea sencilla por, al menos, dos razones: la primera es la diversidad de santas que responden a un mismo nombre; la segunda, la ausencia de fuentes históricas. La conjunción de ambos hechos plantea además dudas acerca del carácter “real” (histórico) de algunos relatos hagiográficos de Anastasia, si no de todos; en caso de que no lo fuesen, tampoco resultaría un caso aislado, ya que también santa Sofía, por ejemplo, cuenta con una *vita* inventada.

²⁷ RÉAU, Louis (1997): pp. 82-84.

²⁸ TCHAKHOTINE, Pierre (2009): p. 190.

Tal y como se ha descrito previamente (véase “Atributos y forma de representación”), en la iconografía de Anastasia pueden distinguirse dos formas principales de representación, una aristocrática y otra monacal. De la primera han sobrevivido obras más tempranas que de la segunda; por otro lado, los ejemplos de la primera que han llegado hasta nuestros días cubren un área geográfica más restringida. Estos datos plantean la cuestión de si dichos modos coexistieron o si hubo una transición de uno a otro y, por ende, si cabe o no hablar de transformación. Resolver estos interrogantes no es tarea fácil, debido a la amplitud cronológica y espacial, así como al hecho de que no se cuenta con un estudio de todos los materiales existentes con la representación de santa Anastasia en el ámbito oriental.

Empero, sí puede afirmarse que, de los dos modelos de figuración, la iconografía monacal parece que tuvo una expansión espacial y temporal mayor que la imagen de la santa aristocrática. Puede observarse además que Anastasia como santa oriental ha conservado una iconografía muy consistente durante todo el período medieval, e incluso más allá: sus atributos y su *omophorion* y *khiton* permanecen hasta los siglos XX y XXI en las representaciones neo-bizantinas de los templos cristianos ortodoxos, tanto dentro como fuera de Europa, *v. gr.* en Estados Unidos. Por otro lado, cabe asimismo mencionar que, en el caso de la Península Itálica, el culto a la santa se mantuvo y se siguió propagando incluso siendo parte integrante del mundo cristiano occidental. En dicha península, la veneración a Anastasia permaneció, no así su representación, que sufrió modificaciones, ya que le fueron aplicados los modelos iconográficos del arte religioso occidental, en mayor o menor medida divergentes de las representaciones orientales.

En cuanto a la proyección de la santa, se puede decir que fue bastante amplia en términos espacio-temporales: desde que se tiene testimonio de su culto (siglos V-VI), su veneración y su imagen se expandieron ocupando en pocas centurias un vasto territorio que incluye la Europa oriental (áreas eslavas, principalmente), parte del Cáucaso y Oriente Próximo y las penínsulas itálica, anatolia y balcánica; es decir, gozó de una popularidad notable en aquellos territorios bajo influencia y/o dominio del Imperio Romano de Oriente. A su vez, a medida que el cristianismo oriental se ha ido extendiendo, así lo han hecho también la veneración y la representación de Anastasia, de manera que su culto ha quedado fijado y ha gozado de mayor popularidad en el santoral oriental que en el occidental (con la excepción de Italia). Aun siendo más relevante para la cristiandad oriental, la veneración a la santa encontró también en la Europa occidental su sitio –si bien este fue mucho más discreto y localizado–, quizá por influencia del foco itálico.

Prefiguras y temas afines

Tal y como se ha indicado ya en las primeras líneas del presente estudio, el poder simbólico de Anastasia reside en el significado de su nombre: al personificarse en una santa, se sacralizan la resurrección y, por ende, el carácter soteriológico de la doctrina cristiana. Así, la representación de santa Anastasia podría resultar complementaria a la de la resurrección de Jesucristo, y dicha complementariedad quizá explique el que en varios iconos eslavos orientales en los que el tema iconográfico se compone de la anástasis y, en un registro inferior o superior, una selección de santos, Anastasia figure casi siempre. Cabe la posibilidad, pues, de que la representación de la santa sea un tema afín, pero puede que su presencia se deba simplemente a la enorme popularidad de su culto o al especial fervor por esta santa de quien encarga la obra.

No todos los temas afines, empero, son explicables en base a la doctrina cristiana, y de ello Santa Anastasia cuenta con algunos atributos iconográficos que la aproximan a las representaciones de santa Paraskeva en el ámbito eslavo oriental y georgiano: Paraskeva suele figurar con los mismos atuendos monacales que Anastasia, a saber, un *maforion* y un *khiton* verdes, rojos y/o azules. Con la mano derecha sostiene una cruz, mientras con la izquierda puede portar un pergamino desenrollado, hacer un gesto hacia el fiel con la palma de la mano o mantener esta velada. De este modo, podría fácilmente identificarse como Anastasia si no fuese por la presencia de epígrafes que determinen su identidad (icono con *Santos y Virgen Blakhernitissa*, Pskov, final del siglo XIV-principios del siglo XV). Cuando ambas santas aparecen en un mismo icono colectivo con otros santos, los colores de sus respectivos hábitos pueden ser diferentes, pero también puede suceder que coincidan; en estos casos, se da a entender que se trata de dos santas al distribuir los colores entre las dos diferentes partes de los atuendos (el *omophorion* y el *khiton*) de cada santa de manera distinta (icono *Deesis con santos*, finales del siglo XV-principios del siglo XVI, Kondopoga, Carelia). La distinción iconográfica, empero, no es clara en todos los casos, del mismo modo que tampoco siempre se trazaba una diferenciación nítida en las creencias y funciones de algunos santos, al menos entre eslavos orientales y por las razones detalladas anteriormente (véase “Otras fuentes”), que radican en la reinterpretación del cristianismo, con el cual se fusionaron algunos elementos de la religión pre-cristiana.

Tal y como se ha indicado más arriba, esas mismas pervivencias permiten explicar asimismo la frecuente presencia en la pintura sobre tabla en el ámbito eslavo oriental de la Virgen *Blakhernitissa* y de determinados santos que adoptan funciones que antes detentaban los dioses pre-cristianos, v. gr. san Elías, que adquirió funciones del dios eslavo Perun (por ejemplo, el vínculo con los fenómenos meteorológicos²⁹) también entre los eslavos meridionales, o san Nicolás, que adoptó algunas de las de Veles (v. gr. protector del ganado, que caracterizó asimismo a san Blas) y podía incluso sustituir a Dios (*Descenso al Infierno con santos y Deesis*, Pskov, siglo XV); ambos gozaron también de enorme popularidad y eran, junto con la Madre de Dios, Paraskeva-Pjárnica y, algo menos, Anastasia, los santos más venerados en la Slavia oriental y meridional. Estos santos masculinos son algunos de los que aparecen muy frecuentemente acompañando a Anastasia y Paraskeva, entre otras, y la explicación a estas asociaciones puede radicar en el culto popular que entonces se rendía a estas personalidades, y no tanto en sus *vitae* “oficiales”.

Selección de obras

- Procesión de santas mártires. Muro norte de la basílica de san Apolinar Nuevo, Rávena (Italia), mosaico, siglo VI.
- Santa Anastasia. Relieve en mármol de la catedral de Zadar (Croacia), segunda mitad del siglo XII. Zadar, Exposición permanente de arte sacro (SICU).
- Santa Anastasia. Puertas de bronce de San Marcos de Venecia (Italia), siglo XIII.
- Martirio de Anastasia *de Roma*. *Menologio del despotēs Demetrios I Paleólogo*, Tesalónica (Grecia), c. 1322-1340. Oxford, Bodleian Library, Ms. Gr. th. f. 1, fol. 15r.

²⁹ Esta faceta de Elías como rector de dichos fenómenos puede encontrarse asimismo en la previamente mencionada hagiografía conocida como *El apocalipsis de Anastasia*.

- Anastasia Pharmakolytria, icono griego, pintura sobre tabla, siglo XIV. Museo Estatal del Ermitaž, San Petersburgo (Rusia).
- Anastasia Pharmakolytria. Pinturas murales de la iglesia de la Madre de Dios Odigitria, Peč (Kosovo), siglo XIV.
- Santos Frol, Nicolás, Blas y Anastasia, tríptico de Nóvgorod, temple sobre madera de tilo, finales del siglo XIV-principios del XV. Galería Tretiakov de Moscú (Rusia).
- Aparición de la Virgen con santos (profeta Elías, san Nicolás, santa Anastasia), icono de Nóvgorod, temple sobre madera de tilo, finales del siglo XIV-principios del XV. Galería Tretiakov de Moscú (Rusia).
- Descenso al infierno con Deesis y santos, icono de Pskov, temple sobre tabla, siglo XV. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo (Rusia).
- Paraskeva-Pjátnica, icono de Vólogda, escuela de Nóvgorod, temple sobre tabla, segunda mitad del siglo XV. Museo Estatal de Vólogda, Vólogda (Rusia).

Bibliografía

“Anastasija Rimljanynja”. En: *Pravoslávnaia Enciklopedija*, pp. 257-258. Disponible en línea: <http://www.pravenc.ru/text/114936.html>

“Anastasija Uzorešitel'nica”. En: *Pravoslávnaia Enciklopedija*, pp. 259-261. Disponible en línea: <http://www.pravenc.ru/text/114938.html>

BAUN, Jane (2007): *Tales from another Byzantium*. Cambridge University Press, Cambridge.

CLUGNET, Léon (ed.) (1901): *Vie (et récits) de l'abbé Daniel le Scétiote (VIe siècle)*. Bibliothèque Hagiographique Orientale, París.

Disponible en línea: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75521z/f9.image>

DER NERSESSIAN, Sirarpie (1940-1941): “Remarks on the date of the menologion and the psalter written for Basil II”, *Byzantion*, nº 15, pp. 104-125.

IACOPO DA VARAZZE (ca. 1230-1298): *Legenda aurea*. Edición de MAGGIONI, Giovanni Paolo (2007): *Iacopo da Varazze. Legenda aurea con le miniature dal codice Ambrosiano C 240 inf*. Edizioni del Galluzzo, Florencia, 2 vols.

KONDÁKOV, Nikodim (1876): *Istorija vizantijskogo iskusstva i ikonografii po miniatjuram grečeskikh rukopisej* [Historia del arte y la iconografía bizantinos en base a las miniaturas de los manuscritos griegos]. Tipografija Ulrikha i Šulce, Odessa, pp. 206-211.

Les merveilles de Cappadoce. Monastères et églises rupestres: Ürgüp Göreme (1951). Turkey. Basın-Yayın ve Turizm Vekâleti [Turquía. Dirección general de prensa y radiodifusión y de turismo], Ankara.

LEVKIEVSKAJA, Jelena; TOLSTAJA, Svetlana (2009): “Paraskeva Pjátnica”. En: TOLSTÓI, Nikita (ed.): *Slavjánskie drévnosti. Etnolingvističeski slovar* [Los eslavos antiguos: diccionario etnolingüístico]. Institut slavjanovedenija RAN, Moscú, vol. 3, pp. 631-633.

MAGUIRE, Henry (2000): *The icons of their bodies: saints and their images in Byzantium*. Princeton University Press, Princeton.

MAGUIRE, Henry (2007): “Eufrasius and friends. On names and their absence in Byzantine Art”. En: JAMES, Liz (ed.): *Art and text in Byzantine culture*. Cambridge University Press, Cambridge, pp. 139-160.

NELSON, Robert (2007): “Image and description. Pleas for Salvation in spaces of devotion”. En: JAMES, Liz (ed.): *Art and text in Byzantine culture*. Cambridge University Press, Cambridge, pp. 100-119.

PASCHALIDIS, Symeon (2011): “The hagiography of the eleventh and twelfth centuries”. En: EFTHYMIADIS, Stephanos (ed.): *The Ashgate research companion to Byzantine hagiography*. Ashgate, Farnham – Burlington, vol. I, pp. 143-172.

RÉAU, Louis (1997) (1ª edición en francés, 1955): “Anastasia de Sirmio o de Zara”. En: *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de los santos*. Ediciones del Serbal, Barcelona, [vol. 3, t. 2], pp. 82-84.

ŠEVČENKO, Ihor (1962): “The illuminators of the menologium of Basil II”, *Dumbarton Oaks Papers*, nº 16, pp. 245-276.

Stoglav (1551). Edición de DOBROTVORSKIJ, Iván (1862): *Stoglav*. Tipografija gubernskago pravlenija, Kazán.

Disponible en línea: <http://dlib.rsl.ru/viewer/01003121952#?page=1>

TCHAKHOTINE, Pierre (2009): *Santa Anastasia di Sirmio: chiese e arte sacra in Europa dal IV al XXI secolo*. Mondovì.

Disponible en línea: <http://www.s.anastasia.wedge.ru/files/SA.it.pdf>

“Vasilissa i Anastasija”. En: *Pravoslávnaja Enciklopedija*, p. 225. Disponible en línea: <http://www.pravenc.ru/text/149803.html>



Procesión de santas mártires. Muro norte de San Apolinar Nuevo, Rávena (Italia), mosaico, s. VI.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ravenna_sant%27apollinare_nuovo_int._sante_vergini_offerenti_epoca_del_vescovo_agnello_06.JPG
[captura 4/7/2014]



◀ **Santa Anastasia, relieve en mármol de la catedral de Zadar (Croacia), segunda mitad del siglo XII. Zadar, Exposición permanente de arte sacro (SICU).**

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Relief_with_saint_Anastasia_PEA_Zadar.jpg
[captura 4/7/2014]



Martirio de Anastasia de Roma. Menologio del despotes Demetrios I Paleologo, Tesalónica (Grecia), c. 1322-1340. Oxford, Bodleian Library, Ms. Gr. th. f. 1, fol. 15r (detalle).

http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/detail/ODLodl~8~8~59037~132043:Menologion?sort=Shelfmark%2Csort_order&qvq=w4s:/what/MS.%20Gr.%20th.%20f.%201/when/1322-1340;sort=Shelfmark%2Csort_order;lc:ODLodl~8~8&mi=30&trs=116
[captura 22/6/2014]



Anastasia Pharmakolytria, icono griego, pintura sobre tabla, s. XIV. San Petersburgo, Museo Estatal del Ermitaž.

http://orthodoxwiki.org/File:Anastasia_of_Sirmium.jpg
[captura 4/7/2014]

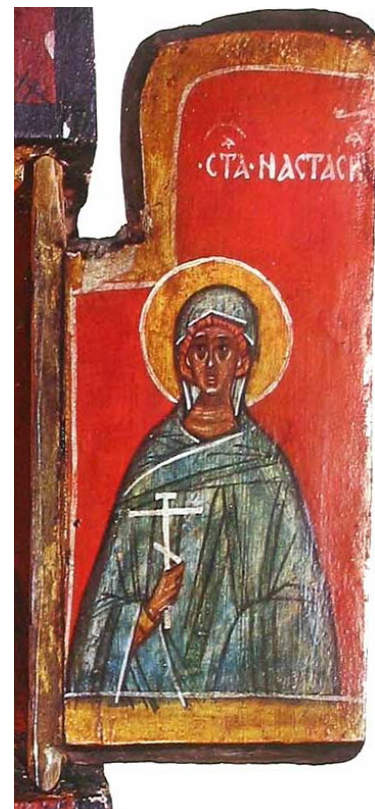


◀ **Anastasia Pharmakolytria. Pinturas murales de la iglesia de la Madre de Dios Odigitria, Peč (Kosovo), s. XIV.**

http://www.ruicon.ru/arts-new/fresco/1x1-dtl/pech_patriarshiya/anastasiya_uzoreshitelnitca_vmtc/
[captura 22/6/2014]

► **Santa Anastasia. Ala de un tríptico de Nóvgorod (Rusia), temple sobre madera de tilo, finales del s. XIV – principios del s. XV. Moscú, Galería Tretiakov.**

<http://www.icon-art.info/hires.php?lng=en&type=1&id=513&mode=>
[captura 22/6/2014]





Aparición de la Virgen con santos (profeta Elías, san Nicolás, santa Anastasia), icono de Nóvgorod (Rusia), temple sobre madera de tilo, finales del s. XIV – principios del s. XV. Moscú, Galería Tretiakov.

<http://www.icon-art.info/hires.php?lng=ru&type=1&id=565>
[captura 22/6/2014]



Paraskeva-Pjárnica, icono de Vólogda, escuela de Nóvgorod (Rusia), temple sobre tabla, segunda mitad del s. XV. Museo Estatal de Vólogda.

<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paraskeva-Vologda.jpg> [captura 4/7/2014]



Descenso al infierno con Deesis y santos, icono de Pskov, temple sobre tabla, s. XV. San Petersburgo, Museo Estatal Ruso.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Unknow_-_Descent_into_Hell_with_Deesis_and_Selected_Saints_Pskov_-_Google_Art_Project.jpg
[captura 4/7/2014]

LA ICONOGRAFÍA DE SAN BARTOLOMÉ EN EL SEPULCRO DE D. PEDRO I (MONASTERIO DE ALCobaÇA, PORTUGAL)

Ana Cristina SOUSA y Lúcia Maria ROSAS*

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
Departamento de Ciências e Técnicas do Património
accsousa@letras.up.pt; lrosas@letras.up.pt

Recibido: 8/10/2014

Aceptado: 10/11/2014

Resumen: Considerados dos referentes de la escultura gótica europea, los sepulcros de D. Pedro y D^a Inês de Castro (c. 1360-1367), del Monasterio de Alcobaça (Portugal), han suscitado la máxima atención y estudio desde finales del siglo XIX. La calidad técnica, el anonimato de su ejecución y la complejidad del programa iconográfico de los dos monumentos, han alimentado esa fascinación conduciendo a numerosas lecturas e interpretaciones. El reconocimiento de que los temas narrados obedecen a una selección consciente y pensada, de carácter biográfico y con una gran cohesión entre sí, ha llevado a los estudiosos a privilegiar algunas de las representaciones narrativas presentes en los sepulcros, consideradas raras en la iconografía medieval portuguesa, tales como la *Rueda de la Vida/Rueda de la Fortuna* y el *Juicio Final*, dejando relegadas otras como la detallada representación de la vida y martirio de San Bartolomé. El propósito de este trabajo reside, precisamente, en un análisis minucioso de este episodio contrastado con fuentes escritas y con otras obras coetáneas. La rareza de los programas iconográficos relacionados con la vida de San Bartolomé en el arte medieval europeo justifica, igualmente, el interés despertado por el sepulcro de D. Pedro I.

Palabras clave: Bartolomé (San), iconografía, Alcobaça, escultura funeraria, Pedro I (D.) de Portugal, Inês de Castro

Abstract: Considered as two reference points of European gothic sculpture, the tombs of D. Pedro and Inês de Castro (c. 1360-1367) in the monastery of Alcobaça, Portugal, have been the subject of great attention and study since the end of the 19th century. The technical quality, the anonymity of their execution and the complexity of the iconographic programme of the two monuments has fuelled this fascination and led to many readings and interpretations. The recognition that the narrated themes follow a cohesive, conscious, thought out selection of a biographical nature has led scholars to privilege some of the narratives represented on the tombs considered rare in Portuguese medieval iconography, including the *Wheel of Life/Wheel of Fortune* and the *Last Judgement*. However, these approaches have overlooked the detailed representation of the life and martyrdom of St Bartholomew. The purpose of this paper is precisely that: a thorough analysis of these episodes in conjunction with written sources and other contemporary works. The rarity of iconographic works referring to the life of St. Bartholomew in European medieval art equally justifies the interest shown in D. Pedro I's tomb.

Keywords: Bartholomew (St.), iconography, Alcobaça, funerary sculpture, Pedro I (D.) de Portugal, Inês de Castro.

* Traducción del texto original portugués: Alegría Royo Beltrán.

INTRODUCCIÓN

Los “amores” de D. Pedro I de Portugal y D^a Inés de Castro han ejercido desde siempre una gran fascinación, siendo narrados por cronistas, poetas y artistas de múltiples nacionalidades a lo largo de los tiempos. Como memoria materializada de *semelhante amor*¹, los sepulcros de Alcobaça han merecido por parte de los historiadores del arte la máxima atención y multitud de lecturas e interpretaciones². Fernão Lopes, parco *em considerações de carácter estético*³ según Vieira da Silva, las describe como siendo *dalva pedra, sotilmente obrado** el de D^a Inés y *obrado* el de D. Pedro. Pero fue a partir de principios del siglo cuando los dos sepulcros de Alcobaça, considerados unánimemente como exponentes máximos de la escultura funeraria medieval europea, conocieron diversos estudios centrados en sus cualidades de orden plástico e iconográfico.

Además de la calidad de su escultura y de la complejidad de los programas iconográficos que exhiben, los sepulcros del rey D. Pedro (1320-1367) y D^a Inés de Castro (?-1355) han ejercido una innegable atracción, a la que no es ajena la historia de sus vidas. D^a Inés Pérez de Castro, hija de D. Pedro Fernández de Castro, mayordomo mayor de Alfonso XI de Castilla y de Aldonza Suárez de Valadares, vino a Portugal en 1340 acompañando a la infanta D^a Constanza, mujer del futuro rey D. Pedro⁴. La pasión entre el entonces infante D. Pedro e Inés fue vista con desagrado por Alfonso IV. En 1354, el partido de la nobleza castellana, adverso a D. Pedro I de Castilla, pidió al infante D. Pedro que aceptase la corona de Castilla, episodio decisivo para que D. Alfonso IV mandase asesinar a D^a Inés en 1355, como escribe Oliveira Marques⁵.

Encargados por D. Pedro tres años después de subir al trono en 1357, tras la muerte de su padre, los sepulcros de Pedro e Inés siguen planteando muchos interrogantes, entre los que destacamos el de su autoría. En verdad, no se conoce ningún documento que aclare quién, o quiénes, fueron los autores de estos sepulcros ni, tampoco, su procedencia. La disposición de algunas escenas, como la de la *Anunciación* del sepulcro de D^a Inés, parece apuntar a un artista formado en la corriente italo-gótica o en la catalana influenciada por ella⁶.

La actual colocación de los sepulcros, uno en cada brazo del transepto de la abadía cisterciense de Santa María de Alcobaça, resulta de la disposición efectuada en 1957. Anteriormente estaban depositados en el panteón neogótico adyacente a la iglesia, construido entre 1782 y 1786⁷. Fernão Lopes, cronista del monarca, destaca que D. Pedro no quiso que su sepulcro estuviese en la entrada *onde jazem os Reis**, en el panteón regio

¹ “tal amor” (N. del T.). FERNÃO LOPES (siglo XV): p. 392.

² No abordaremos las innumerables obras literarias y artísticas inspiradas en este tema sino apenas aquellas que se centran en su estudio iconográfico.

³ “en consideraciones de carácter estético” (N. del T.). VIEIRA DA SILVA, José Custódio (1996-1997): p. 274.

* “de alba piedra, sutilmente labrado” (N. del T.).

⁴ MARQUES, A. H. De Oliveira (1986): p. 504.

⁵ Ibid., p. 504-505.

⁶ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (1983): p. 13.

⁷ SILVA, José Custódio Vieira da (1996-1997): p. 269.

* “donde yacen los reyes” (N. del T.).

donde reposaban sus antecesores, sino dentro de la iglesia, junto a la capilla mayor⁸, esto es, en el brazo derecho del transepto frente a la capilla de San Benedicto⁹.

LA ICONOGRAFÍA DE S. BARTOLOMÉ EN LA HISTORIOGRAFÍA DE LOS SEPULCROS

El primero en valorar esta *preciosa obra d'arte, este delicioso poema d'amor gravado na álgida dureza de um grande bloco calcareo** fue Manuel Vieira Natividade en 1910, al comparar la calidad de este trabajo escultórico al cincelado de un orfebre¹⁰. El autor destaca el carácter biográfico de las escenas representadas entendiendo estos monumentos como únicos y verdaderos documentos contemporáneos de la historia de Pedro e Inés, adulterada a lo largo del tiempo por un sinnúmero de episodios legendarios¹¹. Procede a un análisis detallado de los temas representados en *La Rueda de la Vida/Rueda de la Fortuna* del frente de la cabeza del sepulcro de D. Pedro, relativos al ciclo de la vida de los dos amantes y comprende la generalidad de la obra artística como un excelente testimonio de la indumentaria y de la vida cotidiana de su tiempo, además de los valiosos aspectos de carácter etnográfico y religioso presentes en ellos. En este contexto, hace apenas una breve referencia a los doce edículos dedicados a la vida y martirio de San Bartolomé representados en el sepulcro del monarca, demostrando más interés por las representaciones del diablo –que considera estar muy presente en los dos sepulcros– que propiamente con la vida del santo. En las notas finales, citando al cronista de Alcobaça, Fray Fortunato de S. Boaventura, vuelve a hacer una breve referencia a San Bartolomé refiriendo la especial devoción del rey por el apóstol¹².

En un pequeño texto publicado en 1924, Reinaldo dos Santos reconoce el mérito de este primer trabajo de Vieira Natividade, denunciando el poco interés que la lectura iconográfica de los dos sepulcros parecía despertar en los *historiadores da nossa arte**,

⁸ (...) e este muymento mādou pôr no Mosteiro de Alcobaça, não à entrada, onde jazem os Reys; mas dentro na Igreja à mão direita junto da Capella Môr. Cita literal de la fuente (N. del T.). FERNÃO LOPES (siglo XV): p. 395.

⁹ SILVA, José Custódio Vieira da (1996-1997): p. 270.

* “preciosa obra de arte, este delicioso poema de amor grabado en la álgida dureza de un gran bloque calcáreo” (N. del T.).

¹⁰ NATIVIDADE, Manuel Vieira (1910): p. 7. El autor ya había aludido en 1902, en la revista *A Arte e a Natureza em Portugal*, junto a una fotografía del sepulcro de D^a Inés de Castro de la Casa Emílio Biel, al carácter biográfico de la iconografía de los sepulcros, refiriendo las escenas de la *vida íntima de los dos amantes* y de la muerte de D^a Inés, comentario que poca atención mereció por parte de los historiadores portugueses, como refiere António de Vasconcelos. VASCONCELOS, António de (1983): p. 10.

¹¹ NATIVIDADE, Manuel Vieira (1910): pp. 47, 51, 63 y 85. De las dispersas informaciones que los sepulcros merecieron antes del inicio del siglo XX, conviene recordar el texto del conde A. Raczyński, publicado en 1846 en París, por el hecho de haber sido el primero en relacionar los temas escultóricos de los sepulcros con pasajes de la vida de D. Pedro y D^a Inés. VASCONCELOS, António de (1983): p. 56; Ferreira de Almeida alude al mismo autor y a otros eruditos del siglo XIX pero considera que estos seguramente solo estarían pensando en los dos paneles de la parte superior de los pies del sepulcro de D. Pedro, con dos edículos dedicados a la muerte del rey. ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (1991): p. 17.

¹² NATIVIDADE, Manuel Vieira (1910): p. 113. En un trabajo publicado en 1885 sobre el Monasterio de Alcobaça el autor considera digno de atención el *martyrio de S. Bartholomeu, de quem el-rei era especial devoto, e que alli se acha traçado com grande firmeza*. (“martirio de San Bartolomé, de quien el rey era especial devoto, y que allí se traza con gran firmeza”, N. del T.). VASCONCELOS, António de (1983): p. 58.

* “historiadores de nuestro arte” (N. del T.).

reiterando la riqueza y complejidad iconográfica, únicas en la historia del arte funerario medieval portugués¹³. El origen del artista, o de los artistas, mereció la atención de Reinaldo dos Santos, que defendía tratarse de un francés o “español” de formación francesa. Este autor describe de forma detallada el tema del *Juicio Final* del sepulcro de D^a Inés, estableciendo comparaciones con las representaciones afines de los tímpanos de las catedrales góticas francesas. La *Rueda de la Vida/Rueda de la Fortuna* del sepulcro de D. Pedro le mereció igual consideración, procediendo a una lectura crítica de las interpretaciones expuestas por Vieira Natividade y avanzando con nuevas propuestas. De los restantes temas, apenas una breve referencia a los episodios de la vida y pasión de Cristo, en el sepulcro de D^a Inés, y de la vida de San Bartolomé, en el de D. Pedro, afirmando que estos seguían *uma tradição apócrifa diferente da de Jacques de Voragine, com episódios que este não refere**. No añade nada más¹⁴.

El trabajo más amplio dedicado al tema surge en 1928 de la mano de António de Vasconcelos¹⁵, que defiende tratarse de dos piezas ejecutadas por los mismos artistas en piedra caliza de la región, negando la superioridad técnica y plástica del sepulcro de D. Pedro en relación al de D^a Inés, como otros autores habían defendido y, a veces, siguen defendiendo. Vasconcelos procede a una descripción exhaustiva de los frentes escultóricos presentes en los dos monumentos y es, hasta ahora, el estudioso que más atención ha dedicado a los episodios de la vida de San Bartolomé y el que ha dejado sobre ellos la lectura e interpretación más completa y actualizada. Las razones de la elección de este tema tampoco escapan a António de Vasconcelos y, aunque puedan ser forzadas o exageradas, tienen el mérito de mostrar la pertinencia de la cuestión: alude a la parroquia de S. Bartolomeu, en Coimbra, donde la pareja vivió los últimos años de la vida de D^a Inés y, sobre todo, a la gran devoción por el apóstol popularizada en la Edad Media, *então sem dúvida o mais popular de todos*¹⁶. Procede, igualmente, a un riguroso análisis de las fuentes documentales relativas a la vida del santo con el fin de identificar cada uno de los episodios representados. Alude al apócrifo *Passiones Apostolorum*, de Pseudo-Abdias, afirmando que se trata de la principal fuente de Santiago de la Vorágine y refiere que los artistas recurrían a las diferentes leyendas que circulaban en su tiempo, confirmando que los tres episodios de la infancia y adolescencia del apóstol no constaban en la *Legenda Áurea* ni en los *Acta Sanctorum Augusti*. Pero la mayor contribución de António de Vasconcelos al estudio de estas obras tal vez haya sido, a nuestro entender, la comprensión de su iconografía como un todo cohesionado y de lectura continua, defendiendo que los temas deberían ser entendidos en su conjunto y no separadamente. Asegura, también, que la responsabilidad de la elección de las escenas se debió a la erudición de los monjes de Alcobaça que, para tal efecto, habrían mandado venir a artistas de Francia¹⁷ y no a las orientaciones del propio rey, como afirma Natividade.

¹³ SANTOS, Reinaldo dos (1924): pp. 83-84.

* “una tradición apócrifa diferente a la de Jacques de Vorágine, con episodios que este no refiere” (N. del T.).

¹⁴ SANTOS, Reinaldo dos (1924): p. 86.

¹⁵ VASCONCELOS, António de (1983) [1^a ed., Marques de Abreu, Porto; 2^a ed. Revisada y actualizada, de 1933, seguida de otra de 1935]. La primera parte de la obra está dedicada a la historia de D. Pedro y D^a Inés de Castro y la segunda a la historia y análisis iconográfico de los sepulcros.

¹⁶ “entonces, sin duda, el más popular de todos (N. del T.). VASCONCELOS, António de (1983): p. 75.

¹⁷ Ibid., p. 86.

Medio siglo después, la iconografía de los sepulcros encuentra una nueva interpretación en el extraordinario estudio desarrollado por Carlos Alberto Ferreira de Almeida, que marcó profundamente las generaciones de historiadores de arte que le sucedieron¹⁸. El texto se centra, esencialmente, en el tema de la *Rueda de la Fortuna/Rueda de la Vida*, la *fortuna imperatrix* tan apreciada por la cultura de la baja Edad Media donde la vida se entendía como una rueda donde se glosan las aventuras y desventuras de la existencia humana y, en este caso, de los dos amantes. La considera una de las más *notáveis e ricas realizações plásticas** medievales de toda Europa y lamenta su ausencia en la bibliografía internacional sobre el tema¹⁹. La justificación que hace sobre la elección de San Bartolomé para el sepulcro de D. Pedro ha sido corroborada por todos los trabajos más recientes dedicados a la iconografía de los dos sepulcros²⁰. Afirma que Bartolomé es el santo protector de D. Pedro, aludiendo a la tartamudez del rey, de la que nos habla el cronista²¹, y a los problemas psíquicos que habría sufrido durante la infancia. Es de destacar el trabajo más reciente de Luís Urbano Afonso, que establece la original relación entre los episodios de la vida de San Bartolomé y los restantes temas de la iconografía de los sepulcros²², constituyendo este uno de los objetivos de nuestro trabajo.

El presente estudio tiene como objetivo, en este sentido, hacer una lectura atenta de los doce episodios de la vida de San Bartolomé, iconografía no muy abundante en la Historia del Arte europeo y que se encuentra detalladamente expuesta en estos frentes. Pero busca también comprender las razones de su elección en relación al conjunto iconográfico del que forma parte, en una búsqueda de significados tan interiorizados en la “*Kunstwollen*” da época e dos artistas medievais** como muy bien recordó Carlos Alberto Ferreira de Almeida.

FUENTES ESCRITAS

La información que aparece en los Evangelios Canónicos sobre San Bartolomé es muy escasa y poco contribuyó a su representación iconográfica. El nombre Bartolomé es

¹⁸ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (1991). Lúcia Rosas refiere el notable análisis iconográfico del tema. ROSAS, Lúcia (1992): p. 146; José Custódio Vieira da Silva dedica a Ferreira de Almeida el artículo *Os túmulos de D. Pedro e de D. Inês, em Alcobaça*. VIEIRA DA SILVA, José Custódio (1996-1997): 269; Mário Barroca escribe que el tema mereció magistral estudio del autor. ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de y BARROCA, Mário (2003): p. 239. Luís Urbano Afonso se refiere a él como *saudoso medievalista* (“muy recordado medievalista”, N. del T.) y recuerda la fascinación que le produjo este autor en una conferencia a la que asistió en el invierno de 1992/93, dedicada a la “Rueda de la Fortuna/Rueda de la Vida” del sepulcro de D. Pedro I. AFONSO, Luís Urbano (2003): pp. 13 y 146. Las autoras de este artículo compartieron ese mismo sentimiento cuando asistieron a otra conferencia suya en el Museu Nacional Soares dos Reis, en aquellos años.

* “notables y ricas realizaciones plásticas” (N. del T.).

¹⁹ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (1991): p. 257.

²⁰ VIEIRA DA SILVA, José Custódio (1996-1997): p. 272 y (2003): p. 86; ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de y BARROCA, Mário (2003): p. 239; MACEDO, Francisco Pato y GOULÃO, Maria José (1995): pp. 451-452; MACEDO, Francisco Pato y GOULÃO, Maria José (1999): p. 497; GOULÃO, Maria José (2009): pp. 87-88; PIMENTA, Cristina (2005): p. 198; AFONSO, Luís Urbano (2003): p. 146.

²¹ *Este Rey D. Pedro era muito gago* (“Este rey D. Pedro era muy tartamudo”. N. del T.). FERNÃO LOPES (siglo XV): p. 49.

²² AFONSO, Luís Urbano (2003): p. 148.

** “*Kunstwollen* de la época y de los artistas medievales” (N. del T.).

referido en la *Elección de los doce* en Mateo (10, 3)²³, Marcos (3, 18)²⁴ y Lucas (6, 14)²⁵, siempre asociado a Felipe, su amigo. Esta designación de origen griego (*Bartholomaios*) corresponde, no a un nombre propio, sino a un patronímico de origen arameo –*Bar* y *Tholomay*–, que significa “hijo de Tolomeo”²⁶. Juan se refiere a él por el nombre propio Natanael (Jn 1, 43. 21, 2), que significa “don de Dios” y nos dice que es el discípulo natural de Canaán de Galilea²⁷. Esta identificación es aceptada entre los sirios en el siglo IX y entre los latinos en el XII²⁸. El encuentro de Jesús con Natanael se produce de camino a Galilea (Jn 1, 43-51), después del llamamiento de Felipe.

Este pasaje es el único de los Evangelios que nos permite deducir algo sobre la personalidad del apóstol: integridad, simplicidad de corazón, sincera confesión de su fe²⁹, hombre sin doblez y de rápido entendimiento pues en seguida comprendió el mesianismo en Cristo³⁰. Poco más se puede conocer sobre la vida de San Bartolomé a partir de los Evangelios Sinópticos. Será necesario buscar en los Evangelios Apócrifos, en los textos de la patrística y en las leyendas y tradiciones medievales, para poder explicar algunos de los programas iconográficos relacionados con él. En el *Evangelio de Bartolomé* se relata, entre otras escenas, la visión del apóstol sobre la desaparición de Cristo de la cruz, seguido del diálogo con Jesús y las cuestiones sobre el descenso al infierno³¹.

La transcripción y publicación, por parte de Guy de Tervarent y Baudouin de Gaiffier³², de los documentos que se enumeran a continuación, alteraron completamente el conocimiento sobre algunos episodios comunes de las infancias de San Bartolomé y de San Esteban representados en la Edad Media:

- Manuscrito en latín de la Biblioteca Marciana de Venecia (nº 158) que relata la historia del nacimiento y educación de San Esteban, fechado en los siglos XIV-XV.
- Manuscrito flamenco de la Bibliothèque Royale de Bruselas (nº 1116), fechado en el siglo XV, sobre el contexto regio del nacimiento de San Bartolomé.
- Manuscrito en latín de la Biblioteca de la Universidad de Padua (nº 1622), fechado igualmente en el siglo XV sobre la natividad de San Bartolomé apóstol.

²³ “Felipe, Bartolomé, Tomás, Mateo el publicano; Jacobo hijo de Alfeo, Lebeo, por sobrenombre, Tadeo”.

²⁴ “Andrés, Felipe, Bartolomé, Mateo, Tomás, Jacobo hijo de Alfeo, Tadeo, Simón el cananita”.

²⁵ “Simón, a quien también llamó Pedro, a Andrés su hermano, Jacobo y Juan, Felipe y Bartolomé”.

²⁶ SALAS PARRILLA, Miguel (2007): p. 2.

²⁷ Es uno de los testigos de la aparición de Jesús a orillas del Lago Tiberiades: “Estaban juntos Simón Pedro, Tomás llamado el Dídimo, Natanael el de Caná de Galilea, los hijos de Zebedeo, y otros dos de sus discípulos”.

²⁸ SOARES, Franquelim Neiva (1988): p. 20.

²⁹ AMORES MARTÍNEZ, Francisco (2008): p. 858.

³⁰ SOARES, Franquelim Neiva (1988): p. 20.

³¹ SANTOS OTERO, Aurelio de (1963): pp. 541-548.

³² Tervarent, Guy de y Gaiffier, Baudouin de (1936): pp. 33-58. Los autores refieren otros documentos de esta naturaleza presentes en algunas bibliotecas y archivos europeos.

LA ICONOGRAFÍA DE SAN BARTOLOMÉ EN EL SEPULCRO DE D. PEDRO

Los pasajes de la vida de San Bartolomé se distribuyen por los frentes laterales del sepulcro de D. Pedro estando divididos en doce edículos separados entre sí por microarquitecturas labradas con gran rigor, diversidad y naturalismo: contrafuertes escalonados rematados por pináculos, gabletes con rosetones en el centro, arcos cairelados con cogollos, arcos polilobulados, evidenciando la plena aceptación de las formas góticas del *Trecento* (Figs. 1-2). Cada uno de estos espacios se distingue por la calidad narrativa de las escenas, marcadas por planos bien definidos por estructuras arquitectónicas, mobiliario o elementos de paisaje, mostrando una gran seguridad en la representación del espacio y de la disposición de las figuras en la composición general. El dominio técnico es igualmente evidente por la diferenciación de volumetrías: formas casi de bulto redondo en los primeros planos y delicados detalles de bajorrelieve en aquellos más distantes del espectador. Las mutilaciones a las que fueron sujetas las esculturas dificultan su plena lectura iconográfica en un tiempo en que las *potencialidades expressivas da linguagem gestual* se encontraban ya muy desarrolladas en el lenguaje plástico³³.

Nuestro análisis recaerá en la lectura iconográfica patente en los frentes laterales del sepulcro de D. Pedro, en los cuales se representan escenas referentes a la vida y muerte de San Bartolomé, desde el nacimiento y rapto en la cuna a la predicación después del martirio. El recorrido sigue una secuencia cronológica, es continuo y se inicia en el frente izquierdo, encontrándose el primer edículo junto al testero, donde está representada una *Rueda de la Vida/Rueda de la Fortuna*. Cada uno de los frentes presenta seis escenas interrumpidas por el frente de los pies donde se encuentra la *Buena Muerte* del Rey, con la representación de la *Extrema Unción* a la izquierda del observador y, a la derecha, la recepción del *Viático*³⁴.

Frente izquierdo

1. El rapto del bebé Bartolomé y su sustitución por un demonio

En esta primera escena, el diablo, que emerge junto a los pies de la cama donde está sentada una mujer, acaba de hacer la sustitución, cogiendo en los brazos al bebé Bartolomé mientras la cuna está ya ocupada por un bebé diablo (Fig. 3). Los dos se distinguen claramente, por la fealdad y deformación de la cara del que está en la cuna y por la normal apariencia de recién nacido que lleva el diablo. A pesar de que no conocemos ejemplares similares de la escultura, esta solución parece ser un subterfugio del autor para distinguir los dos seres. En la pintura, esta distinción se hace con el color (el negro para el diablo y la blancura para San Bartolomé), y por otros elementos como la aureola dorada indicando la santidad del apóstol o los cuernos identificando a la criatura diabólica. Estos esquemas iconográficos se repiten en la pintura italiana hasta mediados del siglo XV, como podemos ver en el *Retablo de la Leyenda de San Esteban*, de Martino

³³ “las potencialidades expresivas del lenguaje gestual” (N. del T.). ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (1991): p. 258. Muchas figuras presentan las cabezas y las manos cortadas. Para este estudio esos cortes sistemáticos fueron voluntarios. La dificultad está en saber en qué época o cuáles fueron los motivos que llevaron a esos cortes. La falta de las cabezas hace difícil la identificación social o de estatuto del figurante que podría deducirse de atributos tales como las coronas para los reyes, las barbas para los nobles o la falta de ellas para los plebeyos.

³⁴ AFONSO, Luís Urbano (2003): p. 153.

di Bartolomeo, con fecha probable de 1435³⁵. En la escena de la sustitución, y tal como vemos en Alcobaça, los dos bebés van vestidos exactamente de la misma manera, distinguiéndose por el color y por la expresión malévolamente del recién nacido cornudo, ya en la cuna, y por la aureola del santo. Lo mismo ocurre en el más tardío *Retablo del Nacimiento de San Esteban*, fechado entre 1495-1500 y atribuido al Grupo Vergós, que se conserva en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. Los dos recién nacidos presentan exactamente la misma indumentaria, van vestidos de rojo, enfajados y tocados, distinguiéndose por los cuernos dorados de la criatura maligna que está en la cuna y por la aureola del bebé que lleva el diablo, ya en la esquina superior derecha³⁶. Los dos diablos que hacen la sustitución aparecen suspendidos, con alas de murciélago, patas de cabra y rostro monstruoso.

Esta caracterización del diablo como ladrón de niños es constante a lo largo de este período en análisis, como nos ejemplifica el *Retablo de San Bartolomé* de Lorenzo di Niccolò Gerini, fechado en 1401 (Pinacoteca Civica de San Gimignano), en el cual la escena del cambio se desarrolla en un lugar separado, lateralmente, fuera del espacio físico de la habitación³⁷. En el sepulcro de Alcobaça este momento es tratado en primer plano. Tal como es habitual en todos los ejemplares indicados y en las escenas medievales de nacimiento, la escena del nacimiento en el sepulcro de D. Pedro va acompañada por tres figuras que, a pesar de la ausencia de cabeza de una de ellas, aparentan ser mujeres, probablemente parteras. Aquí, es de destacar el carácter escénico de la mujer que mira a través de una cortina en el extremo superior izquierdo, de la separación de los dos grupos de la composición a través de la cama rectilínea y de la postura del cuerpo de la mujer sentada, en una pose muy natural afín a la pintura italiana de la época.

Este episodio de la vida de San Bartolomé no figura en la *Passio* del Santo, en la *Legenda Áurea* ni en otro relato o himno como los registrados en los *Acta Sanctorum*. Hasta 1936 se desconocían completamente las fuentes relacionadas con la sustitución y rapto diabólico del santo, lo que dificultaba la interpretación iconográfica de todos los ejemplares dedicados a esta temática. La transcripción y publicación de Guy de Tervarent y Baudouin de Gaiffier de tres manuscritos inéditos³⁸, fechados en los siglos XIV y XV, reveló el contenido de un conjunto de leyendas medievales que circulaban por toda Europa, que alimentaban el imaginario y, consecuentemente, la iconografía del tiempo. Tal como refieren los autores, ningún santo ocupó un lugar tan preponderante en la Edad Media como el diablo³⁹. En relación a los niños, el miedo se justifica fácilmente dada su vulnerabilidad pues antes del bautismo se convertían en presas fáciles del espíritu maligno. Así se explica la protección de San Bartolomé a los niños tartamudos y con miedos, justificando la proliferación de una serie de creencias y rituales que se han mantenido hasta nuestros días, entre los que se incluyen los tan ancestrales y peculiares

³⁵ Städel Museum, Frankfurt, <http://www.staedelmuseum.de/sm/index.php?StoryID=1028&ObjectID=1169&websiteLang=en> (consulta de 26/8/2014).

³⁶ Museu Nacional d'Art de Catalunya, <http://www.museunacional.cat/ca/colleccio/naixement-de-sant-estev-e-grup-vergos/015876-000> (consulta de 27/9/2014).

³⁷ Pinacoteca Civica de San Gimignano, <http://www.alinariarchives.it/it/search> (consulta de 21/8/2014).

³⁸ Tervarent, Guy de y Gaiffier, Baudouin de (1936): p. 33.

³⁹ Ibid., p. 33.

*baños santos*⁴⁰. La falta de vigilancia podía llevar a que el diablo sustituyese al bebé de la cuna por una criatura maligna que solo llorase, gritase y no creciese. En el manuscrito de la *Bibliothèque Royale* de Bruselas (nº 1116), se habla del rapto de Bartolomé y de la sustitución del santo por un diablo negro como la brea que permaneció en la cuna durante tres años llorando y gritando⁴¹.

2. El bebé Bartolomé es rescatado de lo alto de una montaña

En este edículo podemos observar al bebé Bartolomé en lo alto de una montaña protegido por un águila. António de Vasconcelos interpreta con detalle este momento refiriendo que el pequeño Bartolomé fue llevado por el demonio *para o cimo de uma penedia onde abundavam grandes aves de rapina, para que estas o devorassem; mas uma águia, abrigando-o com as asas abertas guardou-o e defendeu-o das outras aves*⁴². Desconocemos el origen de este relato, que no es indicado por el autor y que no consta en ninguna de las fuentes mencionadas relativas a la vida del apóstol. Un obispo montado a caballo, a la izquierda, señala la escena y con gesto de mando ordena que el bebé sea rescatado. A la derecha, un hombre sube la montaña para recoger al niño y otro, en el plano inferior, coge los arneses de un caballo. El centro de la composición está ocupado por un excelente escorzo en diagonal de un caballo con su jinete que, a pesar de la visible mutilación, se dirige a lo alto de la montaña. Destacamos, una vez más, la calidad de los volúmenes, el equilibrio de la composición y la calidad plástica (Fig. 4). El manuscrito de la *Bibliothèque Royale* de Bruselas (nº 1116) refiere, tal como ya se ha descrito, el episodio de la sustitución y abandono del niño en una montaña. Según las palabras del demonio era necesario sacar a aquel niño de su cuna, llevarlo a la cima de una montaña y dejarlo en la nieve para que se muriese de frío⁴³. Mientras los padres de Bartolomé invocan a Dios recordándole la promesa de honrarlos con un hijo que iluminaría el mundo y vencería las tinieblas y lamentando, por eso, la presencia del niño horrible y hediondo del submundo, un sacerdote judío descubre al bebé Bartolomé cuando atraviesa las montañas. Al oír un llanto, ordena a sus acompañantes que sigan la voz, encontrando estos a un neófito que yacía en la nieve. El sacerdote lo lleva a su casa y cuida de él durante tres años⁴⁴.

⁴⁰ SOARES, Franquelim Neiva (1988): pp. 34-37. Los *baños santos* constituyen, según este autor, prolongaciones de los rituales ancestrales realizados en fuentes sagradas de agua dulce o en el mar, creencias relacionadas con la virtud renovadora del agua que propician los baños de regeneración, purificación y de profilaxis. La seguridad del litoral marino derivada del proceso de Reconquista cristiana llevó a que en muchas comunidades las fuentes se sustituyesen por el mar salado que ejercía mayor atracción sobre las gentes. El miedo que causa la tartamudez y su consecuente relación con los espíritus demoníacos explica este vínculo con San Bartolomé, el apóstol que expulsa, domina y encadena demonios. Esta asociación es nítida en esta *quarteta* popular recitada en el Norte de Portugal: *S. Bartolomeu me disse /Que me deitasse e dormisse /Sem medo da onda, / Nem do homem da sombra, /Nem do velhaco pesadelo, /Que tem a mão virada /E a unha revirada*. (“San Bartolomé me dijo/que me acostase y durmiese/sin miedo a la ola,/ni al hombre de la sombra/ ni a la vil pesadilla,/que tiene la mano levantada y la uña afilada” (N. del T.) En Portugal son famosos los *baños santos* de São Bartolomeu do Mar (Esposende), Foz do Douro (Oporto), Matosinhos y Cavez (Cabeceiras de Basto).

⁴¹ Tervarent, Guy de y Gaiffier, Baudouin de (1936): p. 41.

⁴² “a lo alto de una cima donde abundaban grandes aves de rapiña para que estas lo devorasen; pero un águila, abrigándolo con las alas abiertas, lo guardó y defendió de las otras aves” (N. del T.). Vasconcelos, António de (1983): p. 76.

⁴³ Tervarent, Guy de; Gaiffier, Baudouin de (1936): p. 41.

⁴⁴ Ibid., p. 41.

La escena del sepulcro de Alcobaça parece respetar, en parte, este pasaje. Afortunadamente se trata de una de las representaciones más completas de este episodio. El jinete de la izquierda que señala hacia lo alto de la montaña está envuelto por un gran manto y lleva en la cabeza lo que podrá ser una mitra o, de acuerdo con el manuscrito, el sombrero de un sacerdote judío. En el folio 37r del *Salterio de Gough* (Oxford, Bodleian Library, Ms. Gough. liturg. 8, c. 1300-1310), el Sumo Sacerdote Caifás usa un sombrero de características muy parecidas al de la escena descrita y es interpretado como una mitra de obispo⁴⁵. Sin embargo, en cuanto a la composición, este episodio del sepulcro de D. Pedro se aproxima mucho a la representación que encontramos en la calle lateral izquierda (escena central), del *Retablo de San Bartolomé* del Museu Diocesà de Tarragona (Fig. 5), atribuido al Maestro de Santa Coloma de Queralt⁴⁶. Esta escena está dominada por un grupo de nobles cazadores dispuestos en primer plano y por la montaña escalonada que exhibe, en su parte más alta, al bebé salvado por uno de los jinetes, mientras el asustador diablo se aleja. Para Guy de Tervarent y Baudouin de Gaiffier el manuscrito de Bruselas difícilmente podría haber inspirado al artista catalán: el documento refiere un sacerdote judío que no está presente en el grupo de cazadores del *Retablo de San Bartolomé*⁴⁷. En este sentido, este pasaje del sepulcro de Alcobaça parece establecer una fusión entre el texto descrito y el episodio del retablo de Tarragona que llegó hasta nosotros. Sacerdote y jinetes se encuentran, en el caso portugués, en la misma escena, demostrando lo diversas y dispersas que pueden ser las fuentes iconográficas, no ciñéndose apenas a los textos sino también, a las imágenes en sus casi infinitas combinaciones.

3. El joven Bartolomé desenmascara al demonio en la cuna

En el tercer edículo se observa el regreso de Bartolomé a casa de los padres. Forman parte de esta composición y están cuidadosamente distribuidos en el segundo plano, el rey, a la izquierda, seguido de la reina, de un personaje femenino que podrá ser un ama de leche y de un joven monje imberbe con tonsura. El primer plano está ocupado por la cuna, que define el eje, donde está sentado el niño diablo que parece señalar al rey, que tiene al lado al joven Bartolomé. Este se distingue de los otros personajes por su menor estatura (que pretende corresponder a la edad de la adolescencia), y sostiene un libro en la mano izquierda. Finalmente, se observa la figura de un obispo que lleva una túnica, un gran manto y un báculo en la mano izquierda. La posición del brazo fragmentado hace pensar que este personaje señalaba la cuna (Fig. 6). Este mismo episodio está representado en el ya referido *Retablo de San Bartolomé* de la Catedral de Tarragona, fechado hacia 1360, esto es, con una cronología muy próxima al caso en estudio. En la escena central de la calle derecha, se representa el regreso de Bartolomé a casa de sus padres para desenmascarar al diablo intruso que permaneció en la cuna durante veinticuatro años, tal como nos es revelado en la inscripción que hay en la cuna: *aquest diable he(n) / forma de infant jage he(n) lo breç xxix Anys he(n) forma de Sant bertom/eu aucis iiii didas*⁴⁸. Las

⁴⁵ *Cristo ante Herodes y el Gran Sacerdote*. <http://www.english.cam.ac.uk/medieval/zoom.php?id=456> (consulta de 27/9/2014).

⁴⁶ El retablo se encuentra, actualmente, en el Museu Diocesà de Tarragona. Agradecemos aquí la rápida y generosa ayuda dada por la Dra. Sofía Mata de la Cruz, directora del mismo.

⁴⁷ Tervarent, Guy de y Gaiffier, Baudouin de (1936): p. 42.

⁴⁸ MATA DE LA CRUZ, Sofía (2012): p. 34. “Este diablo, en forma de niño, estuvo acostado en la cuna veinticuatro años, bajo la forma de San Bartolomé causó la muerte a cuatro amas de leche”.

diferencias entre las dos escenas, sin embargo, son evidentes: la edad de Bartolomé, joven en el sepulcro de D. Pedro y adulto de veinticuatro años en el retablo catalán, vestido de peregrino de Santiago; la presencia del obispo en el caso portugués y de un compañero de viaje, en el caso español y, también, las cuatro amas de leche muertas junto a la cuna de la criatura diabólica que señala con el brazo derecho levantador⁴⁹. Este último detalle iconográfico corresponde a la inscripción que aparece en la cuna y parece constituir un hecho nuevo y original en la iconografía de la vida de San Bartolomé. La presencia de un obispo en este episodio del sepulcro de D. Pedro no levanta dudas por la presencia del báculo y es coherente con el episodio anterior. Las fuentes relativas a la vida de San Bartolomé no indican nada en relación a la presencia de un obispo, al contrario de las que se refieren a San Esteban, cuya historia de infancia sigue un modelo muy semejante al de San Bartolomé. También San Esteban fue víctima de un rapto diabólico, habiendo sido abandonado y alimentado por una corza que lo dejó en la puerta del obispo Julián⁵⁰. Es posible que, en el caso del sepulcro de Alcobaça, nos encontremos ante el cruce de la historia de dos santos. Podemos, sin embargo, considerar también una aproximación a las representaciones medievales ya citadas, habiendo cambiado el artista la presencia del sacerdote judío por la figura de un obispo.

4 y 5. San Bartolomé libera del demonio a la hija del rey Polimio de Armenia y lo presenta encadenado ante el monarca

Los últimos edículos del frente izquierdo presentan grandes lagunas en la parte superior que no nos impiden, a pesar de ello, hacer la lectura de los episodios de la vida de San Bartolomé. A partir del cuarto edículo se pasa a la vida adulta del santo y a los episodios de evangelización por tierras de oriente. Estas representaciones están descritas en los *Acta Sanctorum*, en la *Legenda Áurea* y, el propio monasterio de Alcobaça, guardaba una versión en *medievo-português* de los *Autos de los Apóstoles*, en la que se describe la figura de San Bartolomé con *muitos cabelos na cabeça e barba longa*, vestido con *uma púrpura branca e um manto branco assyado, vestes que em vinte e seis anos numa se romperam ou envelheceram*⁵¹. Estas características, que definirán la iconografía de San Bartolomé, son referidas en la *Legenda Áurea*, texto que pone en boca del demonio Berith la descripción del apóstol:

“es un hombre de estatura corriente, cabellos ensortijados y negros, tez blanca, ojos grandes, nariz recta y bien proporcionada, barba espesa y un poquito entrecana; va vestido con una túnica blanca estampada con dibujos rojos en forma de clavos, y con un manto blanco también ribeteado con una orla guarnecida de piedras preciosas del color de la púrpura. Ya hace veintiséis años que lleva esa ropa y las mismas sandalias; durante todo ese tiempo ni sus vestiduras ni su calzado se han deteriorado ni manchado”⁵².

La representación del apóstol en estos edículos, sigue estas características y su iconografía es constante hasta el final del ciclo del frente derecho, permitiéndonos identificar la figura del santo en todas las escenas: cabellos abundantes y rizados, barba larga y espesa, túnica y manto, y calzado hasta la escena del martirio, a partir de la cual se presenta descalzo.

⁴⁹ Tervarent, Guy de y Gaiffier, Baudouin de (1936): p. 40.

⁵⁰ Ibid., p. 37.

⁵¹ “muchos cabellos en la cabeza y barba larga, vestido con una púrpura blanca y un aseado manto blanco, ropaje que en veintiséis años nunca se rompió o envejeció” (N. del T.). Martins, Mário (1962): p. 177.

⁵² Santiago de la Vorágine (1992): p. 524.

El episodio de la liberación de la hija del rey Polimio es uno de los más glosados en los pocos ejemplares conocidos dedicados a la vida de este apóstol, por el tema del exorcismo en sí, del cual San Bartolomé es patrono y tal vez por el hecho de haber desencadenado la conversión del rey, lo que podría establecer una aproximación a la vida y miedos del rey D. Pedro. Los dos episodios presentan una composición muy próxima, destacándose en ambos las figuras de San Bartolomé y de la hija de Polimio en posiciones muy similares entre sí: el santo en pie, de perfil y curvado sobre el cuerpo arrodillado de la princesa. En el cuarto edículo, el santo sujeta el libro sagrado con la mano izquierda y en el quinto, encadena al diablo (Figs. 7 y 8). Se trata de una interpretación plástica del pasaje narrado en la *Legenda Áurea*, en el momento en que el apóstol pide a los siervos del rey que liberen a la princesa, diciendo: “Haced lo que os mando; no tengáis miedo; no os morderá, porque ya tengo yo bien sujeto al demonio que la dominaba”⁵³. Esta seguridad y este poder sobre las criaturas de las tinieblas se deducen también de sus cualidades físicas, al describirse a Bartolomé como poseedor de una voz de sonoridad poderosa⁵⁴, característica que puede haber contribuido a convertirlo en patrono de la tartamudez, disturbio que sufría el propio rey D. Pedro. Las otras figuras de las escenas pueden ser interpretadas como elementos de la corte de Polimio, debiendo representar una de ellas al propio rey (a la derecha, en el cuarto edículo y en el quinto, a la izquierda, detrás de Bartolomé), tal como se refiere en la *Legenda Áurea* y en otras representaciones conocidas de la pintura. Igualmente fechado en el siglo XIV, el retablo del *Maestro del trittico di Urbino*, de la Galleria Nazionale delle Marche de Urbino, describe, en la parte superior de la calle derecha, el mismo episodio en un contexto muy cercano al descrito en la *Legenda Áurea*. En esta representación es posible observar la escena en la corte del rey Polimio que se destaca en su trono prestando atención a todo lo que está pasando⁵⁵.

6. Bartolomé expone la fe cristiana en la cámara del rey Polimio

Este episodio sigue muy de cerca la versión de la *Legenda Áurea*: encontrándose Polimio completamente solo en su cámara, Bartolomé se presentó ante él⁵⁶. Los dos personajes se encuentran en primer plano, en bulto casi redondo, estando el santo de pie y perfil señalando el libro sagrado, cuyas virtudes explica al rey. Este está sentado en posición de tres cuartos, enmarcado por un dosel del que cuelgan cortinas con amplios pliegues y una puerta en el centro, al fondo, lo que refuerza el carácter íntimo propio de una escena de interior y acentúa la tridimensionalidad (Fig. 9). Este momento será decisivo para la conversión del rey al cristianismo. Desconociendo esta escena en otros trabajos de pintura o escultura, podemos justificar el protagonismo de la figura de Polimio por tratarse del sepulcro de un rey.

⁵³ Ibid., p. 525.

⁵⁴ MARTINS, Mário (1962): p. 177.

⁵⁵ http://www.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?id=10056&apply=true&titolo=Anonimo+%2c+Maestro+del+trittico+di+Urbino+-+sec.+XIV+-+Crocifissione+di+Cristo&tipo_scheda=OA&decorator=la_yout_S2 (consulta de 28/9/2014); <http://www.uniurb.it/Filosofia/bibliografie/bartolomeo/bartolomeo/lapala.html> (consulta de 28/9/2014).

⁵⁶ SANTIAGO DE LA VORÁGINE (1992): p. 525.

Frente derecho

7 y 8. En el templo, junto al Palacio del rey Polimio, San Bartolomé ordena la destrucción del ídolo

La secuencia de la vida de San Bartolomé continúa en el frente derecho, solo interrumpida por las dos escenas relacionadas con la *Buena Muerte* del rey en el frente de los pies. Son los hechos relatados en la *Legenda Áurea* los que sirven de base a cinco de las seis escenas de este frente, que siguen rigurosamente los detalles registrados por Santiago de la Vorágine. El séptimo edículo representa una escena en el interior de un templo donde consta, a la derecha, un altar que ocupa en profundidad todo el espacio disponible, reforzando el sentido de tridimensionalidad en un trabajo minucioso, bien patente en el mantel que cubre el altar y en las molduras del pedestal sobre el que está la imagen del ídolo. Este episodio se desarrolla durante un oficio religioso, en el templo pagano, en el momento en que se ofrecían sacrificios en honor de Berith. La escena aquí representada ocurre inmediatamente después de la intervención del diablo, que implora el fin del ritual por estar sufriendo atado con las ligaduras de fuego que le ha puesto un ángel de Cristo⁵⁷. Los dos hombres que vemos en primer plano, a la izquierda, intentan sin éxito derribarlo. En el plano de fondo emerge la figura de San Bartolomé que, con gesto de mando, señala al ídolo (Fig. 10).

Esta historia continúa en el edículo siguiente (el octavo) en el que se puede observar el momento de la destrucción del ídolo. San Bartolomé surge representado a la izquierda, señalando una vez más la imagen y sujetando, con la mano izquierda, la cadena que sujeta al demonio, tal como había prometido al rey Polimio: “le prometió que, si se bautizaba, le mostraría atado con cadenas al que hasta entonces había venido sirviendo y adorando como si fuese su dios”⁵⁸. La figura del monarca aparece inmediatamente a la izquierda del santo, en un plano ligeramente posterior y con las manos juntas en señal de conversión. Esta representación iconográfica del rey es constante, siguiendo las mismas características físicas y plásticas vistas en los dos episodios del exorcismo de su hija y en el del encuentro con el apóstol en su cámara. Al lado, y tras el monarca, otro personaje repite el mismo gesto de oración y una cuarta cabeza emerge entre San Bartolomé y el rey, ocupando un vacío y sugiriendo una mayor profundidad. En el lateral derecho se repite el esquema esculpido en el edículo anterior, pudiendo verse un demonio en forma de gárgola, en la parte superior, que sujeta un palo en la mano derecha para llevar a cabo la destrucción del ídolo ordenada por el santo (Fig. 11). Esta es la solución encontrada por el escultor para respetar el relato trazado en la *Legenda Áurea*: “Entonces intervino el apóstol mandando al demonio que saliera del interior de la imagen y convirtiera la estatua en añicos”⁵⁹. La extraordinaria curvatura del cuerpo del ídolo constituye una solución plástica original, propia de la escultura y única entre las representaciones del mismo episodio que se observan en otros ejemplares que han llegado a nosotros. En la iluminación de un código fechado hacia 1463, guardado en la Bibliothèque nationale de France (París), la solución encontrada por el artista para representar el mismo episodio fue presentar una columna partiéndose, sugiriendo la caída del ídolo y su destrucción y

⁵⁷ Ibid., p. 526.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid.

mostrando la fuga del diablo⁶⁰. Otra solución fue la encontrada por el pintor del retablo de Tarragona, que optó por representar simultáneamente dos momentos que se suceden en el templo: la columna intacta con el ídolo encima y el demonio saliendo de la imagen mostrando, en el suelo, la imagen del ídolo ya hecha añicos y el diablo en fuga (Fig. 5). El pintor de la *Pala di San Bartolomeo de Urbino*, fechada a fines del siglo XIV e inicios del siglo XV, simplificó la escena colocando el diablo fuera de la imagen, que ya presenta señales de destrucción, empujándola hacia el suelo⁶¹. En la jamba derecha de la portada de la iglesia de San Bartolomé de Logroño, fechada según Ruiz de Galarreta en el último cuarto del siglo XIII, la solución de la columna constituye también la opción del artista y, a pesar de las lagunas que presenta, es perceptible que el ídolo está cayendo⁶². El conjunto iconográfico de esta portada, también dedicado a las representaciones narrativas de la vida de San Bartolomé, es el más extenso y detallado que conocemos en la escultura gótica y con una cronología próxima a la de los sepulcros de Alcobaça.

9. La consagración del templo

La escena tratada en este edículo encierra los acontecimientos narrados en los dos anteriores. Tal como nos describe la *Legenda Áurea*, después de la destrucción del ídolo y de la expulsión del demonio del templo al desierto, todos los presentes se recogieron en oración y San Bartolomé consagró la iglesia dedicándola al culto del verdadero Dios. El espacio está ocupado, a la izquierda, por las figuras del santo, en primer plano, del rey, cuyo rostro se entrevé, y de la probable hija de Polimio que, tal como San Bartolomé, se presenta con las manos juntas en señal de oración. Un ángel de grandes dimensiones ocupa la parte central del edículo y posa una cruz sobre el pedestal del altar donde antes estaba la imagen del ídolo. El escultor utiliza, una vez más, idéntica solución para la representación del altar, reforzando el hecho de continuar en el mismo espacio (Fig. 12). Este tema, que encontramos en Alcobaça, sintetiza en términos iconográficos un pasaje importante relatado en la *Legenda Áurea*, donde se refiere que un ángel del Señor entró volando al interior del templo y trazó con su mano la señal de la cruz en cada uno de sus cuatro ángulos. Es de destacar la calidad plástica de la imagen del ángel que sugiere movimiento a través de las alas ligeramente abiertas y que presentan una dimensión capaz, realmente, de transportar este cuerpo. Consideramos que este pasaje hace más relevante y refuerza la originalidad del sepulcro de D. Pedro, ya que no conocemos otra representación de este episodio.

10. San Bartolomé ante el rey Astiages

Después de la consagración del templo real, Polimio es bautizado junto a su esposa, hijos y todo el pueblo. El rey renuncia al trono y se convierte en discípulo del

⁶⁰ *Speculum Historiale*, París, BnF, Ms. Fr. 50, fol. 337v. Escena que ilustra el capítulo 85 dedicado a la destrucción del ídolo y a la forma del diablo. <http://visualiseur.bnf.fr/ConsulterElementNum?O=IFN-8100039&E=JPEG&Deb=164&Fin=164&Param=C> (consulta de 28/9/2014)

⁶¹ http://www.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?id=10056&apply=true&titolo=Anonimo+%2c+Maestro+del+trittico+di+Urbino+-+sec.+XIV+-+Crocifissione+di+Cristo&tipo_scheda=OA&decorator=layout_S2 (consulta de 28/9/2014); <http://www.uniurb.it/Filosofia/bibliografie/bartolomeo/bartolomeo/lapala.html> (consulta de 28/9/2014).

⁶² RUIZ DE GALARRETA, José María (1952): p. 126. [http://es.wikipedia.org/wiki/Iglesia_de_San_Bartolomé_\(Logroño\)#mediaviewer/File:Logroño_-_Iglesia_de_San_Bartolome_01.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Iglesia_de_San_Bartolomé_(Logroño)#mediaviewer/File:Logroño_-_Iglesia_de_San_Bartolome_01.jpg) (consulta de 28/9/2014).

apóstol, siendo el trono ocupado por su hermano Astiages. Los pontífices de los templos se quejan ante el nuevo rey de la destrucción de los ídolos, acusando a San Bartolomé de esos hechos y de la perversión de Polimio. Furioso con lo sucedido, Astiages ordena la prisión del santo y exige que lo lleven ante él. Es este el momento elegido por los artistas de Alcobaça para continuar el relato de la vida del apóstol. En la composición, Astiages se distingue claramente a la derecha, coronado, sentado en un trono ennoblecido por un tapiz que ambienta el espacio apuntando al apóstol en señal de mando. Enfrente, de perfil y con las manos levantadas, se presenta a San Bartolomé, que es empujado hacia la escena por un soldado *perfectamente armado* como refiere la *Legenda Áurea* (Fig. 13). Un manuscrito iluminado de la Bibliothèque de l'Arsenal de París, fechado hacia 1335, relata el mismo episodio con una composición muy próxima al de Alcobaça, también enmarcado por una microarquitectura gótica: el rey Astiages está sentado en el trono pero en el lado izquierdo, el santo, al centro y con los brazos cruzados en señal de impotencia, es también empujado por un hombre que lo agrede con una vara⁶³.

11. El martirio de San Bartolomé

Esta escena está dominada por el episodio del martirio de San Bartolomé. El santo, tumbado y con la cabeza erguida, cubre el primer plano del edículo definiendo el eje. A la derecha, vemos al verdugo que arranca parte de la piel de la pierna izquierda y, justo atrás, es posible identificar la figura del rey Astiages, que se presenta coronado y con gesto de mando. El ambiente se enriquece con una cortina que tapa una abertura. Otro personaje, muy mutilado, ocupa el fondo del lado izquierdo (Fig. 14). La Edad Media aceptó muchas versiones de la muerte de San Bartolomé; Santiago de la Vorágine refiere la crucifixión, la decapitación, el desollamiento o todas ellas⁶⁴. El martirologio romano dice que fue desollado vivo⁶⁵ pero, según Réau y en tono irónico, el hecho de haber muchos apóstoles decapitados y crucificados llevó a que los hagiógrafos optasen por un martirio menos trivial y convirtiesen a Bartolomé en el Marsias cristiano⁶⁶. Y, tal como Marsias, sufriendo, pregunta a Apolo: “¿Por qué a mí de mí me arrancas?”⁶⁷ también Jesús responde a Bartolomé, cuando este le pide que le conserve sus nobles vestiduras, que si el discípulo no renuncia voluntariamente a sus trajes ostentosos, tendrá más tarde que dejar la túnica natural, es decir, su propia piel⁶⁸.

La escena del martirio de San Bartolomé, como es común a todos los santos mártires, es sin duda la más representada en la hagiografía. Por esta razón son también muy diversas las soluciones formales e iconográficas encontradas por los artistas para representar este episodio. Con más o menos detalle y dramatismo en la descripción del martirio, la tendencia es realzar la crueldad visible en el horror de las escenas y de los instrumentos usados para desollar al apóstol. En la escultura de bulto, los atributos

⁶³ *Speculum Historiale*, Ms. Arsenal 5080, fol. 89v. <http://visualiseur.bnf.fr/ConsulterElementNum?O=IFN-08004378&E=JPEG&Deb=1&Fin=1&Param=C> (consulta de 28/9/2014).

⁶⁴ SANTIAGO DE LA VORÁGINE (1992): p. 527.

⁶⁵ REVILLA, Federico (2012): pp. 92-93.

⁶⁶ RÉAU, Louis (1997): p. 180.

⁶⁷ “Porque me arrancas de mim próprio?” (N. del T.). OVÍDIO (2007): p. 160.

⁶⁸ VASCONCELOS, António de (1983): p. 77. El autor, a pesar de no referir el origen de estas historias, señala que no pasaban de un montón de fábulas sin ningún fundamento.

privilegiados de San Bartolomé son, primero el libro y, más tarde, precisamente el gran cuchillo del martirio. Curiosamente, en el sepulcro de D. Pedro, es sobria y casi estoica la forma en que el santo recibe el martirio. Como ejemplos comparativos referimos el manuscrito iluminado de la *Bibliothèque de l'Arsenal* ya citado por las semejanzas compositivas e iconográficas de este tema: el rey, a la derecha, con gesto impositivo, el santo tumbado con la cabeza erguida y dos verdugos, uno arrancándole la piel de una pierna y el otro la del brazo derecho⁶⁹. Esta representación nos ayuda a plantear la hipótesis de que, en el caso del sepulcro de D. Pedro, la muy deteriorada figura de la izquierda, detrás del santo, pueda ser un verdugo más arrancándole la piel del brazo, que también se ha perdido. La misma *Bibliothèque nationale de France* guarda algunos libros, entre los cuales destacan versiones ilustradas de la *Legenda Áurea* como la de 1348, en los que se representa varias veces el martirio del santo con soluciones muy semejantes a la descrita⁷⁰. La posibilidad de que estas versiones estuviesen en la biblioteca de Alcobaça o fueran del conocimiento de los artistas nos parece, ante estas representaciones, muy verosímil.

12. San Bartolomé camina con su piel sobre el hombro

El tema escogido en este último edículo no consta en la *Legenda Áurea* y constituye, de alguna forma, un enigma en el conjunto del programa iconográfico. En la portada de la iglesia de San Bartolomé de Logroño, el mismo tema es tratado en la jamba izquierda: el santo aureolado carga la piel y se presenta ante una asamblea de oyentes. De acuerdo con Réau, esta escena representa a San Bartolomé rezando ante un auditorio de ancianos, considerándola –citando a Chandler Post– como un tema particular del arte español⁷¹. En el caso del *Retablo de Santa Isabel y San Bartolomé*, de la autoría de Guerau Gener (c. 1369-1408/11), que se expone en la Catedral de Barcelona, esta constituye la última escena de los episodios dedicados a la vida del santo. Aureolado, en carne viva y con la piel desollada sobre el hombro, el apóstol predica ante una asamblea atenta de ancianos⁷².

El *Retablo de San Bartolomé* expuesto en la Capilla del Obispado de Astorga, registra una versión cuatrocentista más minuciosa y más rica en detalles de este episodio. El santo con su piel al hombro predica, desde un púlpito, ante una asamblea atenta, viéndose al fondo, sobre un altar, un magnífico relicario dorado⁷³. La dificultad en el sepulcro de Alcobaça reside en la imposibilidad de identificar los dos personajes que se encuentran ante el apóstol, estando uno de ellos sentado y esculpido con una gran calidad plástica (Fig. 15). Maria José Goulão afirma tratarse del *triunfo da fé sobre a adversidade**, encontrándose el santo predicando a los ancianos⁷⁴, tal como en los

⁶⁹ Vid. nota 63.

⁷⁰ París, BnF, Ms. Fr. 241, fol. 219. <http://visualiseur.bnf.fr/ConsulterElementNum?O=IFN-8100138&E=JPEG&Deb=110&Fin=110&Param=C> (consulta de 28/9/2014).

⁷¹ RÉAU, Louis (1997): p. 184.

⁷² Vid. una reproducción en <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/CatedralBCN-Gener-StBartomeuStaIsabel-7041r.jpg> (consulta de 30/9/2014).

⁷³ SANCHEZ FERNÁNDEZ, Mireya (1989): p. 118. Agradecemos igualmente la información cedida por Francisco Centeno Cristóbal, Director del *Palacio de Gaudí, Museo de los Caminos*.

* “triunfo de la fe sobre la adversidad” (N. del T.).

⁷⁴ GOULÃO, Maria José (2009): p. 88.

episodios referidos en la portada de Logroño y en los retablos de San Bartolomé citados. Luís Afonso, por otro lado, considera que se trata del momento en que San Bartolomé se presenta en carne viva y con la piel al hombro ante Astiages, el monarca que mandó desollarlo. El autor conecta con el tema de la resurrección del cuerpo y del alma y recuerda el testimonio de Job (19, 26): “*depois que a minha pele se desprenda da minha carne, na minha própria carne verei a Deus*”⁷⁵. La tesis que proponemos, identificando el tipo iconográfico de la figura que está de pie con la de San Bartolomé adulto de los otros edículos, y la de la figura sentada con la de Polimio, en la escena con el santo en la cámara (edículo seis del frente izquierdo), es que estamos ante el momento de la *Legenda Áurea* en que el rey Polimio es elegido para continuar la misión del apóstol, tarea que desempeñó durante veinte años, descansando después “en la paz del Señor”⁷⁶. Son los principios de la conversión y de la evangelización continuada los que podrán estar representados en este episodio pero, de hecho, se constata que la mano partida apunta hacia arriba o, tal vez, al testero del sepulcro de D. Pedro, al tema de la *Rueda de la Vida /Rueda de la Fortuna*, como defiende Luís Afonso. En la base de la rueda exterior, y de acuerdo con la lectura de Carlos Alberto Ferreira de Almeida, D. Pedro espera en su sepulcro hasta el Juicio Final, entendiendo este autor la inscripción como inspirada en el símbolo de los Apóstoles: *A(qui) E(spero) A FIN DO UM(n)DO*⁷⁷. De esta forma, el tema podrá establecer el nexo con el *Juicio Final* representado en el frente de los pies del sepulcro de D^a Inés de Castro, la imagen de la resurrección de los muertos y la espera del mundo que ha de venir.

SAN BARTOLOMÉ: LAS RAZONES DE UNA ELECCIÓN

Esta minuciosa descripción de los episodios que llenan los frentes del sepulcro de D. Pedro en Alcobaça conduce, necesariamente, a la apremiante pregunta: ¿por qué se da esta relevancia a San Bartolomé, uno de los más enigmáticos discípulos de Cristo⁷⁸, en este programa iconográfico tan complejo? Los estudiosos que han analizado este asunto dieron importancia a otros temas iconográficos como la *Rueda de la Vida/Rueda de la Fortuna* o el *Juicio Final*, intentando establecer correspondencias entre los programas iconográficos de los sepulcros de D^a Inés y D. Pedro. Sin embargo, poca atención se dio a los pasajes de la vida de San Bartolomé. Solo António Vasconcelos les dedicó la debida atención narrando todos los episodios detalladamente, sin citar fuentes pero añadiendo notas personales a esas lecturas. A partir de 1993 se generalizó la postura defendida por Carlos Alberto Ferreira de Almeida: el apóstol fue elegido como patrono por D. Pedro a causa de su tartamudez, referida por el cronista Fernão Lopes, y por las perturbaciones psíquicas que, supuestamente, habría sufrido de niño. De hecho, una tradición local asocia la fundación de la ermita de San Bartolomé, construida por la Orden de Santiago en Sines, a la iniciativa de D. Pedro, lo que, de ser verdad, parece reforzar la devoción del rey por este santo. El hecho de ser abogado de los niños que tienen miedo, epilepsia y tartamudez,

⁷⁵ “después de desprenderse mi piel de mi carne, en mi propia carne veré a Dios” (N. del T.). AFONSO, Luís Urbano (2003): p. 148.

⁷⁶ SANTIAGO DE LA VORÁGINE (1992): p. 527; VASCONCELOS, António de (1983): pp. 79-80.

⁷⁷ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (1991): p. 262. Esta inscripción ha merecido diferentes lecturas entre los investigadores portugueses. Cfr. BARROCA, Mário (2000): pp. 1740-1746, que presenta la propuesta *CA E A FIN DO MU(n)DO*.

⁷⁸ La misma cuestión coloca Paul M. Bacon en relación a la elección de Federico el Sabio, Elector de la Casa de Sajonia (1486-1525), de San Bartolomé como su patrono.

explicaría que el rey, conocedor de las historias que corrían en su tiempo, eligiera a este apóstol⁷⁹.

Luís Urbano Afonso explica la elección del patrono por las fuertes afinidades biográficas, especialmente la de la infancia atribulada de ambos, y establece la interesante asociación con la estirpe noble del apóstol, presentada en las leyendas medievales, y la elección del monarca⁸⁰. Paul M. Bacon llegó a la misma conclusión en relación a la elección de este apóstol como patrono de Federico III de Sajonia (1463-1525), mecenas que mucho contribuyó para afirmar del culto del santo en la región⁸¹. Constatación igualmente innovadora es la correlación que Luís Afonso observa entre los dos temas de la vida de San Bartolomé que flanquean la *Rueda de la Vida* –el nacimiento y resurrección del santo–, interpretándolos como una reflexión sobre la fugacidad de la vida y sobre el desprendimiento corpóreo del alma que se presentará de esta forma libre el día del *Juicio Final*. En este sentido, se establece la relación entre los episodios de la vida de San Bartolomé y los restantes temas de la iconografía de los sepulcros⁸².

La cuestión del origen noble de Bartolomé puede acompañarse también por la importancia que se da a las figuras de los dos reyes en los episodios de la vida del apóstol: Polimio y Astiages, una especie de dicotomía entre el *rey bueno* y el *rey malo*, dualidad muy querida en la época medieval. Polimio es el ejemplo del *rey bueno* porque reconoce los valores de la fe cristiana al convertirse y dedicar veinte años de su vida a su servicio; Astiages, el *rey malo*, incapaz de renunciar a la idolatría y capaz de ordenar tan crueles martirios. Por eso, el primero es compensado con el descanso eterno *en la paz del Señor*, y el segundo muere a manos de los demonios⁸³. De ahí el protagonismo que estos asumen en el conjunto de los edículos dedicados a la vida de San Bartolomé, ya sea en los episodios de la infancia, en las escenas de exorcismos o en la destrucción de los ídolos.

La relación de los episodios de la infancia del santo con las fuentes medievales dispersas y su comparación con otras obras de pintura y de escultura coetáneas constituye, ciertamente, una novedad en la lectura iconográfica del sepulcro de D. Pedro. Lo mismo se puede decir en relación a la repetición de episodios de la vida de diferentes santos, como lo observado en relación a San Bartolomé y a San Esteban.

El prestigio que el santo conquistó como exorcista, por el poder que demuestra en dominar a los demonios y por el terror que ejerce sobre los mismos, explica claramente la elección de estas escenas en el sepulcro de D. Pedro. El vínculo de este apóstol con el mundo de las tinieblas también fue alimentado a través del *Evangelio de Bartolomé*, integrado en la categoría de los apócrifos de la Pasión y de la Resurrección, dos temas que merecieron enorme atención en el programa de los sepulcros de D. Pedro y D^a Inés. Bartolomé, a quien Cristo se refiere varias veces como *amado mío*, es el único de los discípulos a quien le fue permitido contemplar el misterio de la Resurrección y saber que Cristo bajó al limbo para liberar a los bienaventurados. Asimismo, en estos textos encontramos los diálogos entre Bartolomé, el Infierno y sus criaturas malignas⁸⁴. En

⁷⁹ Cita también el estudio de Baudouin de Gaiffier, el más importante estudio relativo a los episodios de la infancia y de la adolescencia de San Bartolomé. ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (1991): pp. 258-259.

⁸⁰ AFONSO, Luís Urbano (2003): p. 146. Cuestión que volveremos a abordar.

⁸¹ BACON, Paul M. (2008): p. 981.

⁸² AFONSO, Luís Urbano (2003): p. 148.

⁸³ SANTIAGO DE LA VORÁGINE (1992): p. 527.

⁸⁴ SANTOS OTERO, Aurelio de (1963): pp. 542-543.

relación con lo expuesto y desde nuestro punto de vista, la elección de San Bartolomé fue más allá, con toda seguridad, de la cuestión de la tartamudez del rey, integrándose en el programa iconográfico de los dos sepulcros. Podemos concluir que la elección y la extensión que la vida del apóstol ocupa en el sepulcro de D. Pedro, la más detallada que conocemos, tiene raíces profundas en los miedos del rey por la aproximación de la muerte, el infierno, los demonios y el castigo eterno. La representación de la *Buena Muerte* del Rey (Fig. 16), en el frente de los pies y entre los doce episodios de la vida del santo, parece reforzar, sin duda, la fundamental motivación de este tan rico programa iconográfico que culmina en el *Juicio Final*, representado en el frente de los pies del sepulcro de D^a Inés (Fig. 17) y al que asiste el matrimonio real⁸⁵ (Fig. 18).

Bibliografía

AFONSO, Luís Urbano (2003): *O ser e o tempo. As idades do homem no gótico português*. Caleidoscópio [Lisboa].

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (1983): *A Anunciação na Arte Medieval em Portugal. Estudo iconográfico*. FLUP, Porto.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (1991): “A Roda da Fortuna /Roda da Vida do Túmulo de D. Pedro, em Alcobaça”, *Revista da Faculdade de Letras*, II Série, vol. 8, pp. 255-263. Disponible en línea:

http://aleph20.letras.up.pt/exlibris/aleph/a20_1/apache_media/EBH6X6BF6HUL64JPSC6J6YL1744668.pdf

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de; BARROCA, Mário (2002): *História da Arte em Portugal. O Gótico*. Presença, Lisboa.

AMORES MARTÍNEZ, Francisco (2008): “La devoción a San Bartolomé en el occidente andaluz. Las hermandades de Umbrete (Sevilla) y Villalba del Alcor (Huelva)”. En: *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*. Ediciones Escorialenses – Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, San Lorenzo de El Escorial, pp. 857-876. Disponible en línea: <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2825296.pdf>

BACON, Paul M. (2008), “Art Patronage and Piety in Electoral Saxony: Frederick the Wise Promotes the Veneration of his Patron, St. Bartholomew”, *The Sixteenth Century Journal*, vol. 38, nº 4, pp. 973-1001.

BARROCA, Mário (2000): *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422). Corpus Epigráfico Medieval Português*. Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia, Lisboa, vol. II, Tomo 2.

FERNÃO LOPES (siglo XV): *Chronica del Rey D. Pedro I*, edición de 1735. Disponible en línea: <http://purl.pt/422/3/#/74> (consulta de 20/9/2014).

GOULÃO, Maria José (2009): “Expressões artísticas do universo medieval”. En: *História da Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX*. Fubu Editores, s/l.

MARQUES, A. H. De Oliveira (1986): *Portugal na Crise dos Séculos XIV e XV*. Volumen IV de SERRÃO, Joel; MARQUES, A. H. De Oliveira (eds.): *Nova História de Portugal*. Presença, Lisboa.

⁸⁵ NATIVIDADE, Manuel Vieira (1910): p. 28.

MARTINS, Mário (1962): “Os ‘Actos de Bartolomeu’ em medievo-português”, *Brotéria*, vol. LXXV, nº 2-3, pp. 177-181.

MATA DE LA CRUZ, Sofia (2012): *Museu Diocesà de Tarragona*. Escua, Barcelona.

NATIVIDADE, Manuel Vieira (1910): *Ignez de Castro e Pedro o Cru perante a iconographia do seus túmulos*. “A Editora”, Lisboa. Disponible en línea: <https://archive.org/stream/ignezdecastroepe00viei#page/n15/mode/2up>

OVÍDIO (2007): *Metamorfoses*. Livros Cotovia, Lisboa.

PIMENTA, Cristina (2005): *D. Pedro I*. Círculo de Leitores [Lisboa].

RÉAU, Louis (1997): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos A-F*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

REVILLA, Federico (2012): *Diccionario de Iconografía y Simbología*. Cátedra, Madrid.

ROSAS, Lúcia (1992): *Nos Confins da Idade Média. Arte Portuguesa séculos XII-XV*. Secretaria de Estado da Cultura, Lisboa-Oporto.

RUIZ DE GALARRETA, José María (1952): “La portada de San Bartolomé de Logroño”, *Berceo*, nº 22, pp. 125-134. Disponible en línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=61124>

SALAS PARRILLA, Miguel (2007): “San Bartolomé Apóstol y los dichos de las danzantas de La Almarcha (Cuenca)”, *Culturas Populares*, nº 5 (julio-diciembre). Disponible en línea: <http://dspace.uah.es/dspace/handle/10017/19732>

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Mireya (1989): “El Retablo de San Bartolomé”, *Tierras de León. Revista de la Diputación Provincial*, vol. 29, nº 75, pp. 111-120. Disponible en línea: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/ejemplar?codigo=75081>

SANTIAGO DE LA VORÁGINE (siglo XIII) (1992): *La Leyenda Dorada*. Alianza Editorial, Madrid.

SANTOS, Reynaldo dos (1924): “A iconografia dos túmulos de Alcobaça”, *Lusitania: Revista de Estudos Portugueses*, fasc. I, pp. 83-90. Disponible en línea: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Lusitania/V01/Fasc01/Fasc01_item1/P88.html

SANTOS OTERO, Aurelio de (1963): *Los Evangelios Apócrifos*, 2ª edición. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

SILVA, José Custódio Vieira da (1996-1997): “Os túmulos de D. Pedro e Dª Inês de Castro”, *Portugália*, vols. XVII-XVIII (nueva serie), pp. 269-276.

SOARES, Franquelim Neiva (1988): *A Romaria de S. Bartolomeu do Mar E o seu Banho Santo*. Passado e Presente, Centro Social da Juventude de Mar, Esposende.

TERVARENT, Guy de; GAIFFIER, Baudouin de (1936): “Le Diable, voleur d’enfants. À propos de la naissance des saints Étienne, Laurent et Barthélemy”. En: *Homenatge a Antoni Rubio i Lluch*. Barcelona, vol. 2, pp. 33-58.

VASCONCELOS, António de (1983): *Inês de Castro. Estudos para uma série de lições no Curso de História de Portugal*. Edición facsímil de la publicada en 1933. Sòlivos de Portugal, Barcelos.



Fig. 1. Sepulcro de D. Pedro I, frente derecho (Iglesia del Monasterio de Alcobaça, Portugal) [foto: autoras]



Fig. 2. Sepulcro de D. Pedro I, frente de la cabeza y frente izquierdo (Iglesia del Monasterio de Alcobaça, Portugal) [foto: autoras]



Fig. 3. El rapto del bebé Bartolomé y su sustitución por un demonio [foto: autoras]

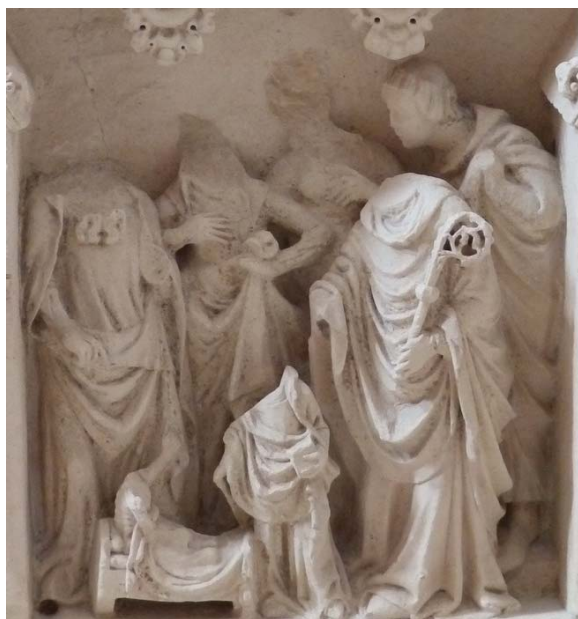


▲ Fig. 4. El bebé Bartolomé es rescatado de lo alto de una montaña [foto: autoras]



► Fig. 5. Maestro de Santa Coloma de Queralt, *Retablo de San Bartolomé*, c. 1360, detalle. Museu Diocesà de Tarragona [foto cedida por el Museu Diocesà de Tarragona]

▼ Fig. 6. El joven Bartolomé desenmascara al demonio en la cuna [foto: autoras]



► Fig. 7. San Bartolomé libera del demonio a la hija del rey Polimio de Armenia [foto: autoras]





Fig. 8. San Bartolomé presenta al diablo encadenado ante el rey Polimio de Armenia
[foto: autoras]



Fig. 9. Bartolomé expone la fe cristiana en la cámara del rey Polimio [foto: autoras]



Fig. 10. En el templo, junto al palacio del rey Polimio, San Bartolomé ordena la destrucción del ídolo [foto: autoras]



Fig. 11. La destrucción del ídolo [foto: autoras]



Fig. 12. La consagración del templo [foto: autoras]



Fig. 13. San Bartolomé ante el rey Astiages
[foto: autoras]



Fig. 14. El martirio de San Bartolomé [foto: autoras]



Fig. 15. San Bartolomé camina con su piel echada al hombro [foto: autoras]

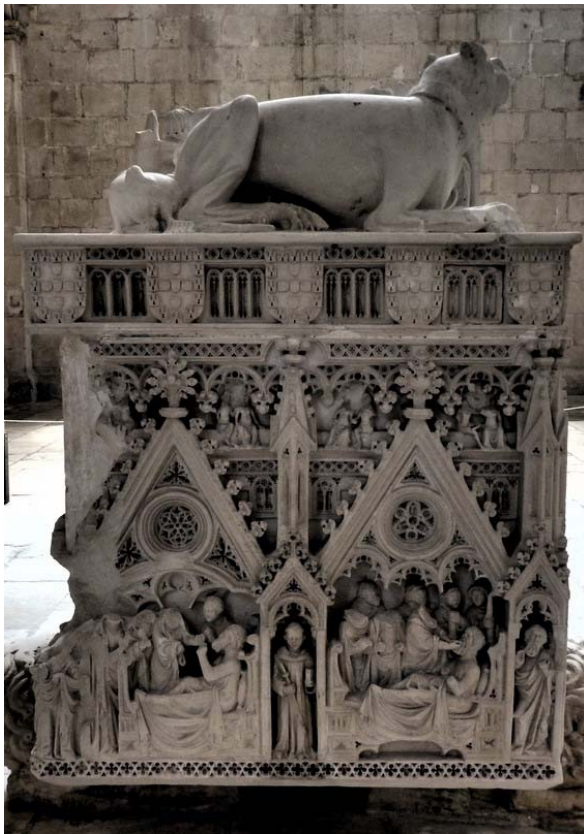


Fig. 16. Buena Muerte del Rey, frente de los pies
(Iglesia del Monasterio de Alcobaça, Portugal)
[foto: autoras]



Fig. 17. Juicio Final, frente de los pies, sepulcro de Dª Inés de Castro
(Iglesia del Monasterio de Alcobaça, Portugal)
[foto: autoras]



Fig. 18. D. Pedro y Dª Inés, detalle del Juicio Final,
frente de los pies, sepulcro de Dª Inés de Castro
(Iglesia del Monasterio de Alcobaça, Portugal)
[foto: autoras]

POLÍTICA EDITORIAL Y NORMAS DE PUBLICACIÓN

Si desea hacernos llegar su trabajo para publicación en la revista, debe enviarlo por correo electrónico a la dirección irgonzal@ucm.es. Los textos se remitirán en formato Word en castellano, inglés o francés, y las ilustraciones en un formato de uso habitual (JPG, GIF, TIFF, BMP) junto a un listado que contenga la información destinada al pie de foto, garantizando la correcta identificación de cada imagen. Los trabajos han de ser originales y ajustarse a las normas de publicación de la revista, tanto en su extensión como en los bloques de contenido y los requerimientos formales. Los autores serán los únicos responsables del contenido de sus artículos.

El consejo de redacción examinará la propuesta y la remitirá para su revisión a dos evaluadores anónimos (pares ciegos), miembros del consejo asesor de la revista o externos al mismo, especializados en el campo científico del artículo. El autor recibirá las observaciones de los evaluadores y la notificación de si el artículo ha sido aprobado para su publicación en la revista. Si dicha publicación está condicionada a la introducción de cambios en el texto original, se indicará al autor qué modificaciones son necesarias. Una vez realizadas estas, se proporcionarán las pruebas de imprenta definitivas.

ESTRUCTURA DE LOS ORIGINALES

Cada artículo tendrá una extensión máxima de 10.000 palabras, notas incluidas, y contendrá al inicio:

- *Resumen*: breve síntesis de los acontecimientos y personajes que intervienen en la iconografía analizada, o de los contenidos simbólicos presentes en una figura, señalando las posibles divergencias en función de las fuentes.
- *Palabras clave*: enumeración de 3-5 términos que sirvan como motor de búsqueda.
- *Abstract* y *Keywords* correspondientes en inglés.

A continuación se desarrollará el cuerpo del artículo. Este podrá ser publicado en una de las dos secciones de la revista:

- Estudios iconográficos de carácter monográfico: con carácter general se analizará un tema o símbolo con representación medieval, ya sea de carácter bíblico, apócrifo, mitológico, científico, etc.
- Estudios iconográficos de carácter transversal: de manera más específica se analizará puntualmente una o varias obras interrelacionadas temáticamente.

En función de la sección de la revista a la que vaya destinada, el cuerpo del artículo tendrá una estructura diferente:

Los ESTUDIOS DE CARÁCTER MONOGRÁFICO contendrán los siguientes campos:

- *Atributos y formas de representación*: descripción de la formulación iconográfica que presenta el tema o figura estudiada, mediante el análisis de los principales protagonistas y componentes que lo hacen reconocible.
- *Fuentes escritas*: enumeración y breve comentario de las fuentes literarias y documentales, indicando en la medida de lo posible autor, título, año, lugar, capítulo y/o páginas.
- *Otras fuentes*: enumeración y breve descripción de la influencia de fuentes orales y de la liturgia en la elaboración del tema iconográfico.
- *Extensión geográfica y cronológica*: indicación de la cronología y las áreas geográficas en que se han encontrado ejemplos del tema estudiado.
- *Soportes y técnicas*: indicación de los soportes y técnicas que se han utilizado en el mundo medieval para plasmar la iconografía analizada.

- *Precedentes, transformaciones y proyección*: descripción, en el caso de haberlos, de los antecedentes del tema en la Antigüedad, de las transformaciones y reelaboraciones del mismo durante la Edad Media, y de su proyección en la Edad Moderna y Contemporánea.
- *Prefiguras y temas afines*: enumeración de temas próximos en cuanto a intención, finalidad y contenido. En el caso de los temas del Antiguo Testamento, se especificará además, si son prefiguras de acontecimientos y/o nociones presentes en el Nuevo Testamento.
- *Selección de obras*: mención de obras artísticas en relación cronológica que ilustren la información recogida en el artículo, indicando título, autor, ubicación, técnica y cronología.
- *Bibliografía*: enumeración de la bibliografía pertinente, especializada y actualizada, en torno al tema estudiado.

Los ESTUDIOS DE CARÁCTER TRANSVERSAL dividirán los contenidos en aquellos epígrafes que consideren oportunos, aunque incluyendo al final dos apartados dedicados a *selección de obras* relevantes mencionadas en el texto y *bibliografía* especializada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

El aparato crítico se presentará en forma de notas abreviadas a pie de página y bibliografía final desarrollada. Las citas se ajustarán a la siguiente norma:

NOTAS AL PIE:

Con **carácter general**, se citará abreviadamente: APELLIDO(S), Nombre completo (año): página(s).

Ej.: BASCHET, Jérôme (2008): pp. 23-24.

Las **obras literarias** medievales se acogerán a las referencias abreviadas de uso común, precedidas del nombre del autor y del título de la obra:

Ej.: SAN ISIDORO, *Etimologías*, II, 3, 5, entendiéndose libro II, capítulo 3, sección 5.

En el caso de utilizar ediciones modernas de las mismas, se seguirá el formato indicado en la norma antecedente.

Los **textos bíblicos** serán citados del siguiente modo:

Éxodo 5, 1-2; Apocalipsis 12, 7.

El autor puede optar por recurrir a las abreviaturas convencionales de los libros: Ex. 5, 1-2; Ap. 12, 7.

BIBLIOGRAFÍA FINAL:

Monografías y obras colectivas

APELLIDO(S), Nombre completo (año): *Título*. Editorial, lugar de edición, [vol./tomo].

De existir varios autores, cada nombre y apellido(s) se separarán por punto y coma.

Ej.: BARNAY, Sylvie (1999): *Le ciel sur la terre. Les apparitions de la Vierge au Moyen Âge*. Éditions du Cerf, París.

Si se trata de una obra colectiva citada en su integridad, se indicará “ed./dir./coord.” entre el nombre del compilador y el año de edición.

Ej.: CARRERO, Eduardo; RICO, Daniel (eds.) (2004): *Catedral y ciudad medieval en la Península Ibérica*. Nausicaä, Murcia.

Artículos de revistas

APELLIDO(S), Nombre completo (año): “Título”, *Revista*, vol./tomo, n.º, páginas.

Ej.: YARZA LUACES, Joaquín (1974): “Iconografía de la Crucifixión en la miniatura española, siglos X al XII”, *Archivo Español de Arte*, t. XLVII, n.º 185, pp. 13-38.

Capítulos de libros; contribuciones en actas de congresos

APELLIDO(S), Nombre completo (año): “Título”. En: APELLIDO(S), Nombre completo (ed./dir./coord.): *Título del libro o volumen de actas*. Editorial, Lugar de edición, [vol./tomo], páginas.

Ej.: KENAN-KEDAR, Nurith (1974): “The Impact of Eleanor of Aquitaine on the Visual Arts in France”. En: AURELL, Martin (dir.): *Culture Politique des Plantagenêt*. Université de Poitiers – Centre d’Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers, pp. 39-60.

Si el autor del capítulo coincide con el autor del libro, no se reitera el nombre, dándose por sobreentendido.

Ej.: SAUERLANDER, Willibald (1974): “Über die Komposition des Weltgerichts-Tympanons in Autun”. En: *Romanesque Art. Problems and Monuments*. The Pindar Press, Londres, vol. I, pp. 223-267.

Catálogos de exposiciones

Título (año), catálogo de la exposición (Lugar, año). Editorial, Lugar de edición.

Ej.: *The Year 1200. A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art* (1970), catálogo de la exposición (Nueva York, 1970). The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

En el caso de citar una contribución concreta dentro de un catálogo, proceder según la norma precedente incluyendo los datos precisos de la exposición de acuerdo a la presente norma.

Ej.: CUADRADO, Marta (2001): “Vírgenes abrideras”. En: *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, catálogo de la exposición (León, 2000-2001). Junta de Castilla y León, vol. I, pp. 439-442.

Tesis doctorales y memorias de investigación inéditas

APELLIDO(S), Nombre completo (año): *Título*. Tesis doctoral/memoria de investigación inédita, Universidad/centro de investigación.

Ej.: PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1974): *Escultura gótica toledana. La catedral de Toledo (siglos XIII-XIV)*. Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid.

Ediciones de fuentes y obras literarias

NOMBRE Y APELLIDO(S) (año): *Título*. Edición de APELLIDOS, Nombre (año de la edición moderna): *Título de la edición*. Editorial, Lugar de edición, [volumen/tomo].

Ej.: JOHANNES GERSON (1363-1429): *Opera Omnia*. Edición de DU PIN, Louis Ellies (1987): *Johannes Gerson. Opera Omnia*. George Olms Verlag, Hildesheim, vol. III.

Si no se pudiese precisar la fecha exacta de la fuente original, se indicará el siglo, y si tampoco fuese posible indicar esto, se dejará en blanco indicando al final la fecha de la edición moderna.

Recursos y ediciones digitales

Se indicará la dirección web y la fecha de consulta entre corchetes.

Ej.: RICCIONI, Stefano (2008): “Épiconographie de l’art roman en France et en Italie (Bourgogne/Latium). L’art médiéval en tant que discours visuel et la naissance d’un nouveau langage”, *Bulletin du Centre d’Études Médiévales d’Auxerre*, nº 12 [<http://cem.revues.org/index7132.html>. Consulta de 10/10/2008].

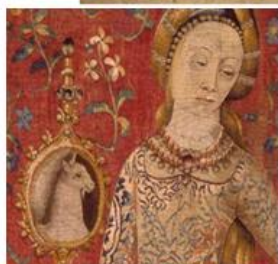
ILUSTRACIONES

Cada artículo incorporará como anexo una selección de imágenes representativa del arco cronológico y geográfico cubierto por el tema estudiado. Se prestará atención a las variantes iconográficas descritas a lo largo del texto. Las imágenes incluidas serán fotografías libres de derechos realizadas por sus autores, o reproducciones de imágenes ya publicadas cuya fuente original será debidamente citada indicando los datos de la obra y la página correspondiente. En el caso de imágenes tomadas de Internet, se especificará la dirección web y la fecha de captura.

LA EDAD MEDIA EN IMÁGENES:

COMPLEJIDAD Y RIQUEZA DEL REPERTORIO ICONOGRÁFICO

II Seminario del Proyecto de Innovación y Mejora de la Calidad
Docente “Base de datos digital de iconografía medieval” (2009-2014)



Herbert GONZÁLEZ ZYMLA y Laura M. BERZAL LLORENTE
Los Transi Tombs

Irene GONZÁLEZ HERNANDO
La disección anatómica

Diana OLIVARES MARTÍNEZ
Las arpías

Laura RODRÍGUEZ PEINADO y Noelia SILVA SANTA-CRUZ
El unicornio en el ámbito cristiano e islámico

Azucena HERNÁNDEZ PÉREZ
El dragón en los astrolabios

Helena CARVAJAL GONZÁLEZ
El gato

Francisco de Asís GARCÍA GARCÍA
Iglesia y Sinagoga: alternativas a una imagen codificada

Santiago MANZARBEITIA VALLE
El árbol de Jesé

Diana LUCÍA GÓMEZ-CHACÓN
La Virgen de Misericordia

Miércoles 10 de Diciembre de 2014, de 11.30h a 13.00h

Facultad de Geografía e Historia (UCM)- Aula B36